© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1964
PARIS–FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

A
25068

ALBERT GLEIZES

ALBERT GLEIZES
1881 - 1953

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

15 DÉCEMBRE 1964 - 31 JANVIER 1965

Z 5058 A

Imprimé en Hollande par Joh. Enschedé en Zonen, Haarlem

L'exposition Albert Gleizes (1881–1953), placée sous le haut patronage de M. André Malraux, Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles, a été, sous les auspices de M. Jacques Jaujard, secrétaire général des Affaires Culturelles, organisée en commun accord par la Réunion des Musées Nationaux, le Solomon R. Guggenheim Museum ,New York, et le Museum am Ostwall, Dortmund.

HORS CATALOGUE:

MAQUETTES DE COSTUMES DE THÉÂTRE

TAPISSERIES

CÉRAMIQUE

LIVRES ILLUSTRÉS

Cette première exposition importante des œuvres d'Albert Gleizes est l'entreprise commune de trois pays ayant des liens avec ce peintre. Gleizes est tout d'abord un artiste français, l'un des fondateurs du cubisme et il a joué un rôle déterminant dans l'histoire de l'École de Paris. Il a participé au Sturm et plusieurs de ses écrits théoriques furent particulièrement appréciés en Allemagne; ses idées ne pouvaient manquer d'intéresser le Bauhaus. Enfin, il passa quatre années importantes de sa vie à New York, et y joua un rôle capital en faisant connaître l'art moderne à l'Amérique. Ses œuvres clés, dispersées depuis longtemps, se trouvent rassemblées dans cette exposition rétrospective de son œuvre.

Jean Cassou, Conservateur en Chef
Musée National d'Art Moderne, Paris

Thomas M. Messer, Directeur
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Dr. Leonie Reygers, Directeur
Museum Am Ostwall, Dortmund

Dans le même moment, la peinture française a été à l'honneur à New York : au Museum of Modern Art, avec la rétrospective Bonnard ; au Guggenheim avec la rétrospective Gleizes. Le Solomon R. Guggenheim Museum était d'ailleurs qualifié pour prendre l'initiative de cette dernière manifestation puisqu'il ne possède pas moins de 58 ouvrages de Gleizes.

Nous ne pouvions mieux faire que de nous entendre avec notre excellent collègue du Guggenheim, M. Thomas M. Messer, pour recevoir au Musée National d'Art Moderne cet hommage rendu par les États-Unis à un illustre artiste français, hommage auquel s'associe également un grand musée allemand. Ceci, d'ailleurs, n'est pas la première occasion que nous avons rencontrée, ni ne doit être la dernière, de coopérer avec cette célèbre institution américaine en vue de mettre en valeur, sur le plan international, un créateur de l'art moderne. Dans le cas particulier, le présent catalogue et la préface de M. Daniel Robbins, *assistant curator* du Guggenheim, qui a consacré des années à l'étude de l'art et de l'œuvre de Gleizes, témoignent de la haute estime dans laquelle ce maître français est tenu de l'autre coté de l'océan et du soin et de l'attention dont son œuvre y est l'objet.

Albert Gleizes occupe une place privilégiée dans l'histoire du cubisme. Non seulement par la qualité et l'originalité de son œuvre, mais à cause du rôle d'initiateur et de théoricien qu'il a joué dans ce mouvement capital. Ses nombreux écrits ont éclairé quelques-unes des inquiétudes profondes de celui-ci, ont dégagé quelques-unes de ses significations essentielles, l'ont situé dans la tradition vivante du génie français aussi bien que dans sa relation aux divers systèmes de l'art universel. Par là Gleizes fait figure d'humaniste, convaincu que les valeurs du domaine esthétique s'accordent à celles du domaine moral, qu'aucun acte, sur quelque plan qu'il s'accomplisse, en particulier le plan de l'invention des formes et des styles, n'existe que par son *sens*, et que l'aventure de l'homme est une aventure de l'esprit. Et une aventure d'une prodigieuse richesse. Car le cubisme n'a pas été pour Gleizes une pure spéculation intellectuelle, (ceci soit dit en dépit de l'éloquente aisance avec quoi cette intelligence passionnée se mouvait dans le foisonnement des problèmes) : il a été aussi une révolution plastique devant tenir compte des grandes réalités de la vie quotidienne et du régime social de l'homme. Ce souci a occupé toute la carrière de Gleizes, depuis l'Abbaye jusqu'à Moly-Sabata et plus tard encore jusqu'à ses œuvres religieuses. Sans cesse, dans son existence comme dans son art, il a éprouvé le besoin de la communication fraternelle, proclamé la nécessité d'appliquer la création à la vie, montré sa volonté d'être tout ensemble artiste, artisan, théoricien, organisateur de groupes, et dirions-nous législateur, ou mieux fervent serviteur de la civilisation. Doctrinaire du cubisme, il a inventé et pratiqué un cubisme personnel, son cubisme, et par ses beaux ouvrages, lumineux, purs et généreux comme lui-même, tenu une place de premier rang dans cette grande révolution spirituelle de notre siècle.

Jean Cassou

Conservateur en Chef du Musée National d'Art Moderne

L'auteur exprime sa profonde reconnaissance pour les conseils précieux et pour l'assistance de MM. les professeurs Robert Goldwater et Jacques Barzun, et pour l'aide généreux de M. Maurice Allemand, M. et Mme. André Brun, M. William Camfield, M. Jean Chevalier, Mme. Sonia Delaunay, M. et Mme. René Deroudille, M. Georges Deloye, M. Bernard Dorival, M. Walter F. Firpo, M. Edward Fry, M. Claude Gleizes, Commandant Georges Houot, Mme. Mireille Houot-Nayral, Mme. Gabrielle Kueny, Mme. Marie Latour, Mme. Eileen MacCarvill, M. Thomas MacGreevey, MM. David et Matthew Robbins, Mme. Madeleine Rocher-Jauneau, M. Charles Rosen, Mme. Louise Svendsen, Mlle. Susan Tumarkin, et M. Henri Zerner.

Daniel Robbins

Nous remercions :
Madame Albert Gleizes
M. Thomas M. Messer, Directeur du Solomon R. Guggenheim Museum, New York
M. Daniel Robbins, Conservateur Adjoint du Solomon R. Guggenheim Museum
M. Édouard Morot-Sir, Conseiller Culturel auprès de l'Ambassade de France aux États-Unis.
Les prêteurs anonymes qui ont collaboré à cette manifestation,
ainsi que les collectionneurs, directeurs de galeries et musées suivants :

The Cincinnati Art Museum
Städtische Galerie im Landes Museum, Hanovre
Wadsworth Atheneum, Hartford
The Trustees of The Tate Gallery, London
The Los Angeles County Museum of Art
Musée des Beaux-Arts, Lyon
Musée Cantini, Marseille
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
National Museum, Stockholm

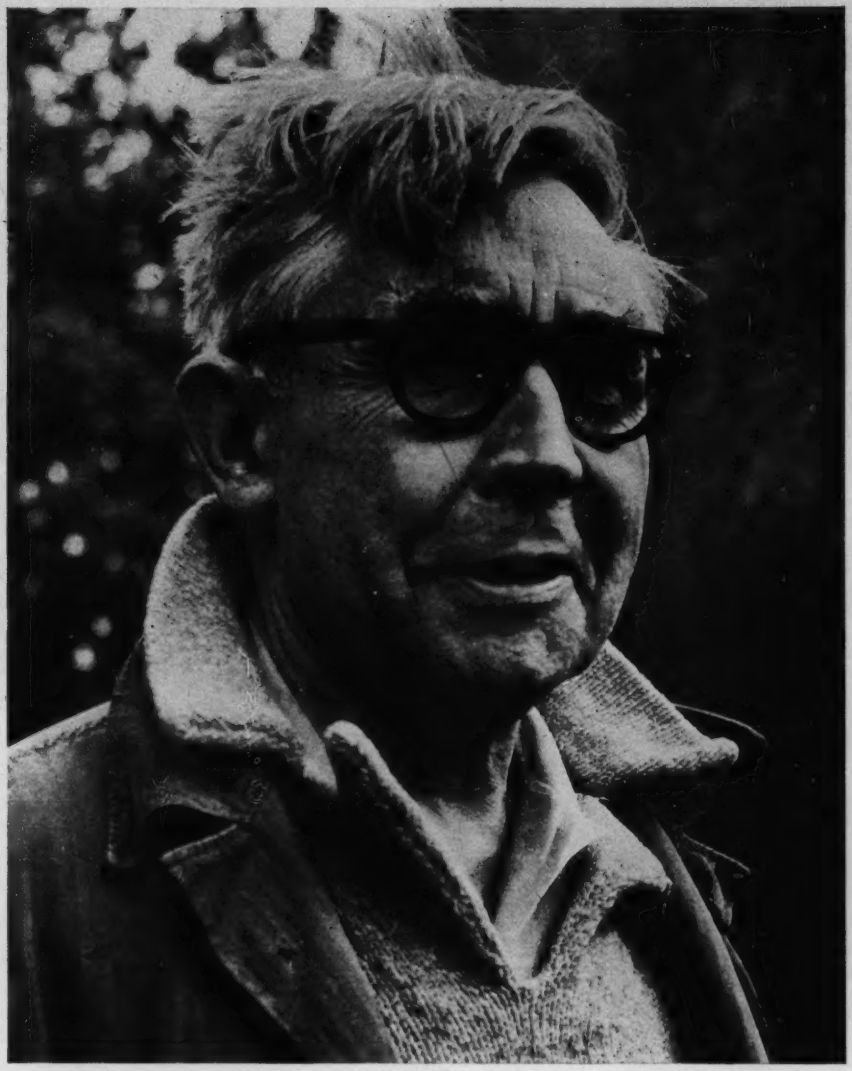
M. et Mme. Arthur G. Altschul, New York
M. et Mme. Lester Avnet, Kings Point, New York
M. René Deroudille, Lyon
M. Walter Firpo, Marseille
M. et Mme. Andrew Fuller, New York
Mme. P. de Gavardie, Paris
Mlle. Germaine Henry, Paris

Commandant Georges Houot, Toulon
M. Leonard Hutton-Hutschnecker, New York
M. Rudolf Indlekofer, Bâle

Collection Josefowitz, New York
M. Rex de C. Nan Kivell, Londres
M. Édouard Labouchère, Paris
M. et Mme. Isadore Levin, Palm Beach
Mme. Ferdinand Möller, Cologne
Dr. et Mme. Stephen Rafel, South Orange, New Jersey
Dr. Henry M. Roland, Londres
M. et Mme. Herbert M. Rothschild, Kitchawan, New York
M. et Mme. John Strauss, Glencoe, Illinois
M. Augustin Terrin, Marseille
M. Pedro Vallenilla Echeverria, Caracas
M. Richard S. Zeisler, New York

Marlborough-Gerson Gallery, New York

Enfin, nous remercions également les prêteurs des clichés en couleur :
MM. Arthur G. Altschul, Lester Avnet, Ben Garber,
Leonard Hutton, Rudolf Indlekofer, Samuel Josefowitz, Herbert M. Rothschild,
Augustin Terrin, Pedro Vallenilla Echeverria, Richard S. Zeisler,
Le Musée de Grenoble,
et la Marlborough-Gerson Gallery, New York



1881 Né à Paris le 8 décembre. Élève à Courbevoie. Études secondaires au collège Chaptal.

1900 Travaille à l'atelier paternel de dessins sur tissus.

1902 Première exposition de ses œuvres à la Société Nationale des Beaux-Arts—Paris.

1903 Première exposition de ses œuvres au Salon d'Automne.
Service militaire jusqu'en 1905.

1905 Fondateur de l'Association Ernest Renan.

1906–1908 Fondateur et membre du groupe de l'Abbaye de Créteil.

1909–1910 A Paris, rencontre par l'intermédiaire de MERCEREAU, LE FAUCONNIER, METZINGER, DELAUNAY, etc...

1911 Expose à la "Salle 41", *Salon des Indépendants*. Scandale au sujet du cubisme.
Commence à écrire abondamment. Se lie d'amitié avec la famille de DUCHAMP-VILLON ; constitue le groupe "Artistes de Passy".

1912 Publie "*Du Cubisme*" en collaboration avec METZINGER.

1914 Mobilisé. Premières œuvres tout à fait abstraites.

1915 Démobilisé, épouse Juliette ROCHE et visite New York.

1916 Barcelone, du printemps à l'automne.

1917 Retour à New York par Cuba. Visite les Bermudes.

1918 Été à Pelham, New York ; début de ses aspirations religieuses.

1919 Retour en France, au printemps.

1921 Premiers élèves ; première ébauche de ses théories de construction picturale.

1922–1926 Retraite progressive du milieu artistique parisien ; préoccupations croissantes des problèmes sociaux et intellectuels.

1927 Constitue à Moly-Sabata, une seconde communauté d'artistes-artisans aux Sablons.

1930 L'influence de l'art roman apparaît et se fait de plus en plus vive dans son art et dans son livre écrit à cette époque "*La Forme et l'Histoire*", publié en 1932.
Participe au mouvement Abstraction-Création.

1934–1935 Reprise d'un style vigoureux.

1939 S'installe de façon définitive à Saint-Rémy-de-Provence.

1941 Se convertit au catholicisme.

1947 Grande exposition rétrospective à Lyon, Chapelle du Lycée Ampère.

1949–1950 Illustre *Les Pensées de* PASCAL.

1952 Exécute une fresque *L'Eucharistie* pour la Chapelle "*Les Fontaines*" à Chantilly.

1953 Meurt le 23 juin à Avignon.

ALBERT GLEIZES: SON EXPRESSION DE LA FOI ET DE LA RAISON DANS LA PEINTURE MODERNE

PAR DANIEL ROBBINS

Albert Gleizes était le fils de Sylvain Gleizes, dessinateur sur étoffe fort apprécié et peintre amateur de talent. Son oncle maternel, Léon Commerre, peintre à la mode, avait eu le Prix de Rome en 1875, et reçu de nombreuses commandes officielles. Un autre oncle, Robert Gleizes, collectionneur et marchand, se spécialisait dans les tableaux et objets d'art du XVIIIème siècle. Le nom de Gleizes tire ses origines du Languedoc, c'est une traduction provençale du mot *église* (preuve, comme nous le verrons, qui confirme les théories de Lawrence Sterne sur l'importance des noms). La famille Gleizes vivait à Courbevoie, à l'époque tout à fait champêtre, dans une confortable villa entourée d'un jardin assez grand pour y contenir un atelier indépendant pour Albert. Il fut toujours très lié avec ses deux sœurs Suzanne et Mireille (un frère aîné mourut jeune), et elles figurent fréquemment sur ses peintures, ainsi que sa mère. On avait l'intention de donner à Gleizes une éducation bourgeoise, mais, se révoltant contre la discipline des méthodes conventionnelles, il remplaçait souvent et en secret sa présence à ces cours qu'on lui avait imposés par des classes de comédie au Conservatoire. Quand son père autoritaire découvrit ce qui se passait, il mit aussitôt Albert au travail dans sa boutique de dessin où il pouvait le surveiller et le corriger en personne. Travaillant avec quinze ou vingt autres employés, Gleizes trouva cette activité intéressante ; il déclarera plus tard que la précision nécessaire exigée par le dessin avait été importante pour sa formation d'artiste. Les dessins anonymes exécutés dans l'atelier étaient inspirés dans une large mesure du XVIIIème siècle et étaient destinés à des étoffes, tapisseries et vêtements, mais une certaine influence de l'Art Nouveau s'y glissa.[1]

C'est avant ses vingt ans que Gleizes fut appelé au service militaire, perspective qui remplit davantage de joie le père que le fils. Le jeune homme avait toujours fait preuve de pacifisme et voulait devenir peintre. Cette dernière décision aurait été parfaitement acceptable si Albert avait semblé suivre l'exemple de son oncle de formation académique, mais puisqu'il paraissait préférer les peintres impressionnistes et néo-impressionnistes, on réfrénait ses ambitions à ce sujet. Malgré ce manque d'encouragement, Gleizes commença toutefois à peindre sérieusement pendant son service militaire qu'il effectua dans le nord de la France, et exposa même ses œuvres au Salon National des Beaux-Arts.[2] Ses premiers sujets montrent son intérêt pour les thèmes

[1] Quelques-unes de ces étoffes sont conservées chez la sœur de l'artiste, Mireille Houot-Nayral, à la Flèche.

[2] La Société Nationale des Beaux-Arts fut fondée en 1890 par un groupe d'artistes dissidents, parmi lesquels Puvis de Chavannes et Rodin, en opposition avec la Société des Artistes français, salon officiel. Voir John Rewald, *Post Impressionism : From Van Gogh to Gauguin*, New York, Museum of Modern Art, 1956, p. 462.

sociaux : blanchisseuses, dockers, ouvriers, mais il y ajoutait quelques scènes de nuit mystérieuses : de petites figures solitaires écrivant à la lueur d'une lanterne devant des tentes de campement ou la silhouette d'un moulin à vent ou d'une église avec un ciel nocturne pour toile de fond. Le futur poète et écrivain René Arcos avait développé son penchant pour la poésie symboliste et pour la politique sociale et démocratique. Croyant ardemment en une fraternité simple et sans religion organisée, ils lisaient et admiraient Whitman, Verhaeren et Ernest Renan ; la philosophie de Comte, la sociologie de Durkheim, la musique de Wagner, la peinture de Pissarro, l'histoire de Taine et de Michelet, toutes ces idées influencèrent les deux amis avant le début de leur active participation à un milieu culturel plus vaste.

Pendant les cinq premières années de sa véritable carrière artistique, de 1901 à 1905, Gleizes semble avoir été peu au courant de l'activité du monde artistique, et encore moins d'avoir des contacts avec les autres peintres. Il était certainement familier de l'œuvre de Pissarro et de Seurat et il admirait Gauguin,[3] mais ces contacts lui procuraient une culture de substitution plutôt qu'une expérience vécue. Par contre, de jeunes peintres, tels que Braque et Picasso, et aussi Metzinger et Delaunay (qui, en tant qu'amis de Gleizes, allaient partager plus tard son idéal), étaient toujours engagés dans le combat pour se faire admettre. À Paris, ils apprenaient à connaître les chemins du succès, comment se faisaient les rapports et les contacts, et le développement du marché de l'art dans les galeries ; ils observaient également avec intérêt l'accroissement du nombre des diverses personnalités et des écoles. Toutefois le non-conformiste Gleizes considérait la ville comme une création bourgeoise, un endroit détestable destiné à entraîner les artistes, comme elle entraînait les travailleurs, dans mille maux, dont le pire était la corruption résultant de l'approbation bourgeoise.

Malgré leur aversion pour la culture citadine bourgeoise, Gleizes et Arcos, à la fin de leur service militaire, furent mêlés aux efforts des intellectuels contemporains, particulièrement ceux d'un groupe de jeunes écrivains sympathiques qui avaient été associés à la courte existence de la revue *La Vie*, (parmi lesquels Duhamel, Romains, Vildrac et Mercereau). Croyant que les artistes, les intellectuels et les travailleurs étaient des alliés naturels, s'impatientant tous contre les inégalités du même système et s'inspirant des *Samedis Populaires* de Gustave Kahn et autres *mutualités*, ils contribuèrent à créer l'*Association Ernest Renan*, genre d'université populaire destinée à rapprocher ouvriers et intellectuels,—en particulier les artistes—. En 1906, avec la contribution financière d'un nouvel ami, Henri Martin Barzun, ces jeunes gens fondèrent l'Abbaye de Créteil, phalanstère pour artistes et écrivains. Barzun, esprit sophistiqué plus que ses camarades idéalistes de l'Abbaye, fit connaître à Gleizes l'histoire détaillée de cette expérience communautaire.[4]

Manifestement, bien que Gleizes n'entrât pas à l'Abbaye avec un programme défini et un idéal précis, les conditions de son existence antérieure et de ses goûts laissaient prévoir—et même rendaient nécessaire—son désir de fonder une telle communauté. Ses travaux précoces, développés dans la solitude, comportant toujours une vue ou une scène de genre d'une signification plus grande que le sujet lui-même ne le permettait normalement, réconciliaient souvent les oppositions de l'extérieur et de l'intérieur ou unissaient l'usage ancien et la coutume moderne en termes de plastique et de symbolisme à la fois. Gleizes ne semble jamais avoir été confiné uniquement dans son expérience visuelle mais faisait toujours allusion à quelque chose de plus, à des rapports et à des symboles. Ainsi, il tentait de situer la totalité de la ville moderne, organisme qu'il détestait profondément, dans le cadre plus large du paysage environnant. D'une façon similaire, il était hanté par les possibilités synthétiques d'une rivière, non comme cadre idyllique, mais comme source de vie, intrusion du temps et de phénomènes extérieurs dans les villes de l'Île de France. Ces préoccupations furent toutes apportées à l'Abbaye, où elles furent développées et mûries.

L'Abbaye, supposée subvenir elle-même à ses besoins par l'exercice en commun du métier d'éditeur, reçut l'approbation de maints Symbolistes, mais ses membres commencèrent bientôt à rompre avec les formes d'art pratiquées par cette génération antérieure qu'ils admiraient tant. Comme maints Symbolistes, les artistes de l'Abbaye méprisaient les structures d'un monde bourgeois et cherchaient à leur substituer une société

[3] Dans une partie inédite de ses *Souvenirs*, Gleizes écrivit qu'une idée initiale de l'Abbaye de Créteil était d'échapper à la civilisation occidentale corrompue par une simplicité de vie dans les Mers du Sud, comme croyait-il alors, Gauguin avait fait.

[4] Barzun fut très mêlé à la politique comme à la poésie. De plus, tout en publiant *L'Art Social* en 1905, il servit de secrétaire à Paul Boncour.

communautaire, mais ils ne rejetaient pas les thèmes de la vie moderne en faveur de la concentration symboliste sur des éléments simples et des images intérieures et personnelles. Ils voulaient créer un part épique et héroïque, dépouillé d'ornement et d'obscure allégorie, un art traitant de sujets relevant de la vie moderne : les foules, l'homme et les machines, même en dernier ressort, la ville elle-même.

Il peut être argué, en fait, que les intentions de l'Abbaye—immenses comme elles étaient—restèrent inassouvies et que leurs rêves, semblables à ceux des Symbolistes avant eux, furent une évasion de la réalité. Il y avait même d'importantes différences, car l'intention de l'Abbaye de créer un avenir tout à fait *à priori* l'emportait sur la technique symboliste qui partait seulement d'un idéal esthétique et très fermé.

Si le champ d'action matériel et l'apparence du monde en 1906–07 faisait allusion aux grands changements en train de s'accomplir, les artistes de l'Abbaye ambitionnaient bien davantage. Il est important de comprendre que leur vision, tout en répondant aux conditions de la vie moderne, ne cherchait pas à imiter ces conditions ce que Gleizes, plus tard, accusera les artistes futuristes de faire.[5] Gleizes et ses camarades rêvaient de créer l'avenir. Collectivité, multiplicité, simultanéité, étaient les concepts clés de l'Abbaye, manifestes dans l'œuvre de Barzun, Arcos, et surtout dans l'*Unanimisme* de Jules Romains. C'était un art personnel, une conception synthétique des possibilités de l'avenir. Leurs images invariablement embrassaient de vastes sujets, qui, bien qu'en rapport avec la réalité, n'étaient limités ni par la perception physique ni par une séparation établie entre les faits scientifiques et le sens intellectuel—et symbolique aussi. Même leurs images de simultanéité étaient synthétiques parce que leur champ d'action était trop vaste au point de vue physique et symbolique à la fois, pour qu'un seul homme y participât avec ses moyens limités. L'Abbaye, dont la réputation s'étendit même jusqu'à Moscou, attira de nombreux artistes. Marinetti et Brancusi s'y rendirent en visite et de jeunes écrivains comme Roger Allard (un des premiers à défendre le cubisme), Pierre Jean Jouve, et Paul Castiaux sont des exemples de ces artistes qui voulaient faire publier leurs œuvres par l'Abbaye. Toutefois, seulement deux ans plus tard, l'Abbaye fut contrainte à fermer ses portes, à cause surtout de difficultés matérielles. Il n'y avait pas assez d'argent pour subsister.

Le style de Gleizes changea rapidement à l'Abbaye. D'une technique picturale voisine du Pointillisme et d'une palette analogue à l'Impressionnisme, sa peinture devint plus solide, ses surfaces colorées et brossées devinrent plus simples et ses rythmes structuraux devinrent plus prononcés, bien qu'adoucis par des formes plus incurvées. Une vue synthétique de l'univers, présentant une remarquable synthèse du temps et de l'espace, de la multiplicité et de la diversité était en même temps l'équivalent en peinture des idéals qui se réalisaient litterairement dans la poésie de l'Abbaye. Passé maître dans le traitement des paysages, il avait à résoudre le problème des visions simultanées multiples se contrebalançant sur une surface peinte. Gleizes rachetait la déformation causée par la perspective linéaire en applatissant le plan pictural ; ses ciels étaient sur le même plan que les simples objets, aplatis sur le devant, et bien que l'échelle fût conservée, les formes intermédiaires étaient ramenées au premier plan par l'éclat de leur chromatisme. Tous les éléments de cette peinture devaient être réduits à des plans nets, traités aussi uniformément que possible, car porter une excessive attention à une partie quelconque, c'était compromettre toute la fragilité de l'équilibre. En 1908, bien que sa couleur se limitât dans ses vues de rivière en hiver et s'exaltât dans les paysages estivals, sa ligne d'horizon monta progressivement.

Inconnu de Gleizes, Le Fauconnier, qui menait une vie relativement solitaire en Bretagne, poursuivait des buts analogues. L'étrange étudiant nordique, à barbe rousse, autrefois à l'Académie Julian et ami de Denis et des Nabis peignait les rochers et l'eau. Ses rochers se géométrisèrent progressivement et l'eau s'éleva sur le plan pictural. Il exposa ses rochers aux Indépendants en 1909, mais Gleizes qui n'avait encore jamais exposé à ce salon, semble n'avoir pas vu son œuvre, car les deux artistes, bien que probablement présentés d'abord par Jouve ou par Castiaux, (les éditeurs des *Bandeaux d'Or*) ne connurent pas leurs œuvres respectives avant 1909, année où ils se rencontrèrent de nouveau par l'intermédiaire d'Alexandre Mercereau. Ce dernier avait peut-être pris conscience, avant même qu'ils s'en fussent rendus compte, de la convergence de leurs préoccupations communes.

C'est d'ailleurs au Salon d'Automne de 1909, que Gleizes vit le portrait par son nouvel ami de Pierre Jean Jouve, comme il le rappelle dans ses *Souvenirs*, et fut extrêmement impressionné par cette toile. (Aucune

[5] Voir Gleizes, "Des 'isms' ; vers une Renaissance plastique", *Tradition et Cubisme*, Paris, Povolovzky, 1927, p. 168 (publié d'abord dans *La Vie des Lettres et des Arts*, 1921).

Fig. 1. Henri Le Fauconnier :
PORTRAIT DE PAUL CASTIAUX. 1910.
Huile sur toile, 100 × 80 cm.
Collection particulière.

Fig. 2. Albert Gleizes :
PORTRAIT DE R. G. (gleizes). 1910. Cat. no. 8.

œuvre de Gleizes n'était présentée à ce salon bien qu'il eût exposé en 1903 et 1904.) Il n'est pas invraisemblable que la vigoureuse réaction de Gleizes provint du fait que dans sa peinture, Le Fauconnier, à vrai dire moins géométrique que Gleizes dans ses paysages pyrénéens de 1908, appliquait sa technique plus sensible au traitement du personnage. Gleizes avait assez souvent ébauché des portraits, mais, comme sa recherche d'une vision synthétique susceptible de concilier des éléments divers avait favorisé sa naturelle prédilection pour le paysage, ses portraits étaient rares. Le Salon des Indépendants, 1910, montra l'influence directe de Le Fauconnier dans le grand portrait de René Arcos par Gleizes (aujourd'hui disparu). Toutefois, une esquisse à l'huile de 1909, faisant partie de la collection de Mme Gleizes, avec ses combinaisons de courbes et de droites se rapprochait de façon frappante du portrait de Jouve, et représente Arcos dans un vêtement uniformément noir, foulant un vaste paysage. En 1910, les deux artistes continuent à peindre des personnages : Le Fauconnier fait un portrait du poète Paul Castiaux et Gleizes, un majestueux portrait de son oncle Robert Gleizes.

C'est par l'intermédiaire de Mercereau que Gleizes fit la connaissance de Metzinger en 1910 et cette même année, Mercereau fit figurer ces trois artistes dans une exposition de Moscou, probablement la première exposition du Valet de Carreau (même avant cette manifestation, Gleizes et Metzinger avaient été réunis par les commentaires méprisants de Vauxelles au sujet de "cubes blafards",[6] qui se rapportent certainement au *Portrait d'Apollinaire* par Metzinger et à l'*Arbre* de Gleizes, au Salon des Indépendants). Mercereau qui avait manqué l'inauguration de l'Abbaye pour accompagner Nicolas Riabouchinsky à Moscou, avait précédemment fait figurer *Les Brumes du Matin sur la Marne* à une exposition en Russie, en 1908.[7]

Étant donné la joie de Mercereau à encourager toute activité de groupe, il est facile de comprendre son bonheur d'avoir réuni trois peintres dont les œuvres montraient des préoccupations communes que l'on pourrait rapprocher de ses idéals de synthèse, idéals qui eurent de l'influence dans le développement de l'Abbaye. En tant qu'organisateur de la section littéraire du Salon d'Automne de 1909, il fit présenter Gleizes

[6] *Gil Blas*, 18 mars 1910, cité dans John Golding, *Cubism*, Londres, 1959, p. 22.

[7] Voir la *Toison d'Or*, Moscou, no. 7–10, p. 15.

aux peintres exposants et faire connaître ses conceptions personnelles au monde de la peinture. Metzinger, dans son étude sur Mercereau,[8] nota que *Les Thuribulums Affaissés* de 1905 avaient été une tentative pour adapter les méthodes des Symbolistes à leur déclin à de nouveaux concepts et que dans *Les Contes des Ténèbres*, de 1910, Mercereau avait supprimé "*les apparences anecdotiques*", avait fait mouvoir différentes forces dans le même caractère et (comme les peintres) avait changé rapidement le décor et ceci de façon inimaginable.

Ainsi en 1909–10, un groupe important de peintres s'intégra au vieux cercle des amis de Gleizes. Le groupe tout entier, comprenant Allard, (dont le livre *Le Bocage Amoureux* avait été illustré par Gleizes en 1910), Barzun, Beauduin, Castiaux, Divoire, Parmentier, Marinetti, Theo Varlet, et même Apollinaire et Salmon, accepta les idées de l'Abbaye.[9] Apollinaire et Salmon étaient seulement membres associés ; bien entendu, le "caméléon" Apollinaire participait à peu près à tous les cercles littéraires et artistiques, mais il est clair que les idées d'Apollinaire sur le Cubisme furent influencés par des notions d'un art épique trouvées dans le vieux cercle de l'Abbaye. Dans sa préface aux *Indépendants de Bruxelles* de 1911, il écrivait : "*...il est sorti un art simple et noble, expressif et mesuré, ardent à la recherche de la beauté, et tout prêt à aborder ces vastes sujets que les peintres d'hier n'osaient entreprendre, les abandonnant aux barbouilleurs présomptueux, démodés et ennuyeux des Salons officiels.*" Cette conception n'est pas fondée sur le cubisme analytique de Picasso et de Braque, qui s'est déjà réduit à une étude intensive de la forme, et avait presque anihilé le sujet limité à un espace très restreint. Au contraire, elle se réfère aux idées larges émises par le cercle de Mercereau-Gleizes, idées qui, à cette époque, étaient visibles sur les toiles de Gleizes, Delaunay, Le Fauconnier et Léger seulement. Les sujets traités par ces cubistes, tellement différents des natures mortes ou des figures objet de la prédilection de Picasso et de Braque, ont une importance capitale, à la fois à cause de leurs intentions et à cause de leurs réalisations variées. Leur importance n'est pas diminuée par le fait que les sujets eux-mêmes changèrent à mesure que leurs idées et leur technique progressa, pour finir par être absorbés dans l'art abstrait de Gleizes et de Delaunay.

Allard écrivit à propos de Gleizes, Le Fauconnier et Metzinger dans un article sur le Salon d'Automne de 1910 : "...Ainsi naît, aux antipodes de l'impressionnisme, un art, qui, peu soucieux de copier un épisode cosmique occasionnel, offre dans leur plénitude picturale, à l'intelligence du spectateur, les éléments essentiels d'une synthèse située dans la durée".[10] La préoccupation d'expression synthétique liée aux thèmes vastes se développa et se transforma en art abstrait dans l'œuvre de Delaunay et de Gleizes. Afin de comprendre comment la peinture de Gleizes est passée du réalisme héroïque et visionnaire (opposé au visuel) à l'abstraction, il est indispensable de connaître son style cubiste de la première époque et ce qui le différencie des notions traditionnelles du cubisme analytique. Nous avons déjà étudié quelques-unes des idées résultant de considérations abstraites des rapports qui étaient des intermédiaires entre la réalité et les peintures de Gleizes et celles de ses amis. Elles se référaient à l'interaction de l'espace sur la rapidité et l'activité, sur le travail simultané, le commerce, le sport et l'aviation, sur la ville moderne et la vieille campagne, sur le fleuve, le port et le pont, et par dessus tout, sur le temps, car le sens de temps, comprenant souvenir, tradition et pensée culturelle accumulée—créait la réalité du monde.

En poésie, cette tentative post-symboliste pour atteindre de nouvelles formes devait rompre de façon décisive avec les vieilles unités de temps, de lieu et d'action. L'unité de lieu ne correspond pas avec la réalité de la vie moderne ; l'unité de temps ne correspond pas à la connaissance culturelle et aux effets anticipés du changement. C'est la raison pour laquelle Mercereau (comme le note Metzinger)[11] changeait si brusquement ses scènes, c'est la raison pour laquelle Barzun essayait de résoudre au moyen d'un chant choral le problème des diverses lignes d'action se développant simultanément. De façon analogue, Gleizes et ses amis peintres pensaient créer une vision libérée d'une imagerie introvertie ou obscure, et qui pourrait s'appliquer à des phénomènes collectifs et simultanés. Ceci nécessitait un nouveau genre d'allégorie, en opposition à l'ancienne signi-

[8] Jean Metzinger, "Alexandre Mercereau", *Vers et Prose*, Paris, no. 27, octobre-décembre 1911, p. 122.

[9] Voir Daniel Robbins au sujet d'un débat sur l'Abbaye "From Symbolism to Cubism : the Abbaye of Créteil", *The Art Journal*, hiver 1963–64, XXIII/2, pp. 111–116.

[10] Roger Allard, "Au Salon d'Automne de Paris", *L'Art Libre*, Lyon, octobre-novembre 1910.

[11] Voir Metzinger, *op. cit.*

fication qui présentait un objet comme étant le symbole d'un autre. Une tentative antérieure existait peut-être dans l'*Allégorie Réelle* de Courbet, qui pourrait cependant être considérée par Gleizes et Metzinger du point de vue allégorique comme un échec parce que Courbet "ne soupçonnait pas que le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée".[12]

Les modifications d'une forme par une autre sont bien évidentes, mais, l'observation excitée par la vision rend leurs ressemblances encore plus frappantes. La marche organique de la vie et de la civilisation, évoluant irrésistiblement vers une union active et harmonieuse, était le thème de l'art de Gleizes. Ce thème était traité ni en tant qu'allégorie symbolique, ni comme arrière plan culturel, suggéré par une apparence de réalité, mais en termes concrets et précis. Le *Dépiquage des Moissons*, pièce maîtresse du Salon de la Section d'Or (no. 16), n'est pas une anecdote introduite dans une scène. C'est plutôt un panorama varié, célébrant le travailleur, sa vie matérielle et son activité collective, qui lui assure ses besoins vitaux sur une terre en changement perpétuel. Gleizes ne nous met pas en présence d'une seule action ni d'un seul lieu, mais de plusieurs ; non seulement d'un seul moment, mais du passé et du futur ainsi que du présent.

Contrairement à Picasso et Braque, Gleizes ne s'est jamais donné pour tâche d'analyser et de décrire la réalité visuelle. Une mandoline, une guitare, une pipe, une coupe de fruits—objets de la vie quotidienne plus ou moins insignifiants—ne pouvaient satisfaire ses idées complexes et idéalistes sur la réalité même. Il peignait toujours ses sujets sur une grande échelle dont la signification sociale et culturelle était provocante. Il considérait la peinture comme la surface sur laquelle la conscience intellectuelle et l'étendue réelle du monde pourraient non seulement s'harmoniser mais aussi ne faire qu'un. L'iconographie de Gleizes, comme celle de Delaunay, Le Fauconnier et Léger, explique pourquoi il n'y a pas de période dans leur œuvre qui corresponde étroitement au cubisme analytique développé par Picasso et Braque. Ainsi s'explique comment il était possible à Gleizes et Delaunay de devenir des peintres abstraits, plus proches en théorie de Kandinsky et Mondrian que de Picasso, Braque et Gris qui restaient toujours attachés à la réalité visuelle.

Étant donné le principe déjà établi que l'espace du monde physique n'est pas le même que celui d'un plan pictural et en acceptant la conviction que la perception du monde physique est déformée par les effets de la distance, le souci artistique de Gleizes était de reconstituer et de synthétiser le monde réel suivant sa conscience personnelle. L'étude des volumes utilisés à exprimer la solidité et la structure connue des objets, leur poids, leur place et leurs effets sur eux-mêmes était un des éléments principaux de sa façon de procéder. Ajoutez à ceci l'identité des formes et des couleurs, les modifications de l'une faisant apparaître des changements dans l'autre (une des principales leçons de Cézanne) et nous arrivons au style pictural de Gleizes en 1910–11. Bien que les formes soient simplifiées et cassées, chaque forme et chaque couleur modifiant l'autre, elles forment un ensemble très harmonieux. Bien que la couleur soit sobre, elle est toujours riche et jamais terne.

Gleizes n'employait pas d'expédients (comme l'on en trouve dans beaucoup de toiles de Picasso et de Braque) obligeant la forme à être placée dans un espace peu profond, à être habituellement située au centre de la toile dont les bords sont exécutés avec un brossage horizontal modifiant parfois la composition en un élégant oval. Ayant toujours à traiter synthétiquement un vaste sujet, aucune partie de sa toile n'était moins travaillée qu'une autre. En conséquence, Gleizes, se trouvait toujours aux prises avec le problème de l'organisation de son plan pictural, recherche qui le conduisit en 1913 à des innovations dans le développement de sa composition : plans larges et inclinés qui préparent une transition du contour rectangulaire vers les formes rotatives au milieu de la toile.

Rien ne pouvait témoigner plus clairement que Gleizes avait conscience des différences entre ses propres aspirations et celles de Picasso et de Braque, que l'article qu'il écrivit après avoir vu l'œuvre de Picasso pour la première fois.[13] Ayant cité les observations[14] d'Apollinaire touchant un retour aux principes fondamentaux de structure, de couleurs et d'inspiration, il écrivit : «*...Les indications très précieuses de Picasso et de Braque ne sortaient pas, malgré tout, d'un impressionisme de la forme que toutefois ils opposaient à celui*

[12] Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris, 1912. Les auteurs commencent leur livre au sujet de Courbet.

[13] Gleizes et Le Fauconnier sont supposés avoir rencontré Picasso pour la première fois lorsqu'Apollinaire les présenta dans un bar de la rue d'Antin, au moment du Salon d'Automne, 1911. Ils accompagnèrent Picasso et Apollinaire à la Galerie Kahnweiler pour voir les peintures de Picasso. Voir : Gleizes, *Souvenirs* ; voir aussi Gleizes, "L'Épopée", *Le Rouge et le Noir*, octobre 1929, p. 63 ; voir Golding, *op. cit. Cubism*, p. 23 ; voir Cabanne, *l'Épopée*, Paris, 1963, p. 163. Pourtant, Kahnweiler, dans ses propos et dans sa correspondance avec l'auteur prétend, autant qu'il puisse s'en souvenir, que Gleizes alla dans sa galerie avant cette date.

[14] Extrait de la préface du catalogue des *Indépendants de Bruxelles*, 1911 (voir p. 16).

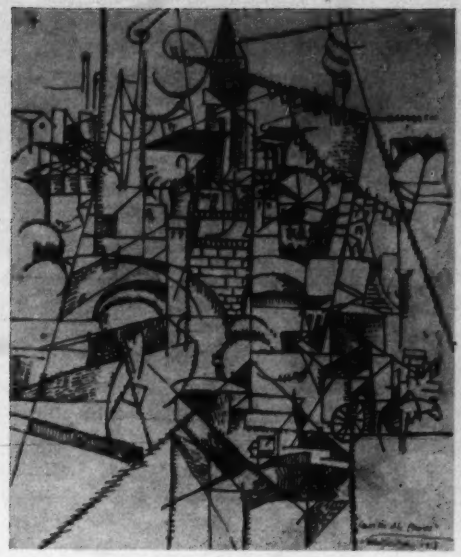


Fig. 3. Albert Gleizes : LA VILLE ET LE FLEUVE. 1913. Cat. no. 20.

Fig. 4. Albert Gleizes : LA VILLE ET LE FLEUVE. 1913. Huile sur toile, 220 × 187 cm. Introuvable.

de la couleur.›...[15] Gleizes considérait "le cubisme analytique" de Picasso et Braque, ces fugues de plans s'entrecoupant comme "un impressionnisme de forme", à cause de l'importance des rapports et des rythmes établis entre les différentes parties d'un même sujet. Il se rendait compte que ces recherches n'avaient aucun rapport avec ce qui était sa principale préoccupation, à savoir établir les rapports de poids, de densité et de volume entre les parties d'un vaste sujet. Bien que Gleizes lui-même caractérisât cette phase de son œuvre comme "une analyse des rapports de volumes", elle montre peu d'analogies avec l'emploi traditionnel du mot "analytique" dans notre compréhension du Cubisme.

Dans les petites revues et journaux parisiens d'avant la première guerre mondiale, Gleizes avait toujours été identifié comme un cubiste d'avant-garde. Dans les journaux qui commentent le développement de l'art moderne français pendant les années 1920–30, il continua à tenir une place prédominante, mais il ne s'identifiait plus à l'avant-garde parce que le Cubisme n'était plus l'avant-garde. Au lieu de cela, il était considéré par quelques personnes comme le champion d'un mouvement bizarre, un phénomène qui n'était plus en vogue ou qui était considéré tout simplement par d'autres comme ayant jeté les bases de la plus grande liberté du dadaïsme ou du programme plus précis du Surréalisme. Même après que les historiens eurent commencé leur tentative d'analyser le rôle manifestement capital joué par le Cubisme, le nom d'Albert Gleizes fut toujours mentionné en raison de son importante participation à ce mouvement dans ses débuts. Pourtant, dès les années trente, il était considéré comme un anachronisme, car, de son vivant, il n'avait jamais cessé de se dire cubiste et, comme il y a tout lieu de croire, il le resta. A la différence de Picasso, il ne participa jamais au Surréalisme ni ne retourna jamais à la réalité. Il ne pratiqua pas non plus l'art le plus rationnel et le plus ordonné, c'est-à-dire le Néo-Plasticisme. Bien qu'à maints égards, ses théories fussent très près de celles développées par Mondrian, ses œuvres n'étaient jamais soumises à la discipline des couleurs primaires et des angles droits ; elles ne donnaient pas l'*impression* d'être néo-plastiques. En fait, elles ne ressemblaient à rien de ce qui se faisait et en fait, on les voyait rarement sur la scène de l'art international parce que Gleizes se tenait délibérément à

[15] Albert Gleizes, "L'Art et ses représentants, Jean Metzinger", *La Revue Indépendante*, no. 4, septembre 1911, p. 164.

l'écard de toute participation à l'activité parisienne. Dans les années 40, dix ans pendant lesquels de rares critiques de la presse artistique officielle lui avaient été dans l'ensemble défavorables, il fut vivement soutenu par un petit groupe d'intellectuels catholiques qui le considéraient comme un héros et un saint. La critique continua dans cette double voie jusqu'à sa mort : artiste déroutant, revendiqué et admiré par un petit groupe de disciples choisis, respecté avec ferveur par ses quelques anciens élèves, mais à peu près ignoré des critiques influents pendant une trentaine d'années.

La littérature du Cubisme (comme de toute la peinture du XXème siècle), pourrait être divisée en deux catégories : critique contemporaine et étude historique—les deux se chevauchant et s'entremêlant à mesure que notre siècle avançait. Les études historiques sérieuses sur le Cubisme (distinctes de la critique) furent commencées vers les années 30. Tirant d'abord ses renseignements de sources originales et limitées, principalement des écrits d'Apollinaire, cette étude commença à compter surtout avec *Der Weg zum Kubismus*, (publié en 1920, bien que commencé en 1915), livre important de Daniel Henry Kahnweiler, qui se limitait à l'étude de quatre peintres cubistes : Picasso, Braque, Léger et Gris. Nos idées habituelles sur le Cubisme ont été commandées par l'étude de Kahnweiler qui était basée, jusqu'à un certain point, sur les idées de Juan Gris.[16] Les deux termes principaux d'"analytique" et de "synthétique" qui en ressortaient, ont été généralement acceptés depuis les années 1935.[17] Ces deux termes sont des désignations historiques qui se présentèrent à l'esprit après la constatation des faits, aucun des deux termes n'était ainsi nommé ou expliqué au moment où des œuvres correspondantes furent créées. Leur large approbation était due partiellement du moins à un désir historique de donner un modèle et une continuité au courant d'une tradition dans la peinture qui en 1911 a été irrévocablement touchée par la révolution cubiste. Ceci, bien entendu, ne modifie pas notre usage des mots : analytique et synthétique, mais suggère qu'un examen ultérieur pourrait bien être utile.

Analyse et synthèse qui s'appliquent aux peintures de Picasso, Braque et Gris semblent depuis longtemps être des descriptions parfaitement acceptables du développement cubiste. En 1911, les plans brisés de Braque et de Picasso atteignaient le paroxisme "analytiques", où les sujets étaient suggérés seulement dans le contexte de la réalité nouvelle : la peinture elle-même. L'introduction du collage fit surgir une simplification résultant de formes plus larges et plus plates de fragments de la réalité et reconstitués en un tout synthétique, qui, en fait, en était l'image. Outre ces deux phases du Cubisme, la vue traditionnelle compte fortement sur un autre ensemble d'éléments significatifs : la toile remarquable de Picasso : les *Demoiselles d'Avignon* et l'influence de la sculpture primitive, en particulier africaine et catalane, sur les peintres cubistes.

L'objection la plus sérieuse à une tradition historique des *Demoiselles* comme étant à l'origine du Cubisme et compte tenu de l'influence évidente de l'art primitif sur elles, caractéristique des rapports du Cubisme avec les formes des primitifs, est que de telles déductions vont à l'encontre de l'histoire. Malgré l'avantage séduisant de simplicité, cette explication familière ne respecte pas assez les complexités d'un art florissant qui existait avant et pendant la période de développement de la peinture nouvelle de Picasso. Ce n'est que cinquante ans plus tard, que nous commençons seulement à examiner la parenté entre le Cubisme et ses développements contemporains en Allemagne, Hollande, Italie et Russie, où une recherche consciente d'un style nouveau était la cause de brusques changements dans l'Art. Si nous prenons les *Demoiselles* comme le vrai début, nous devons oublier que les Impressionnistes utilisaient ce double point de vue et que les Symbolistes (qui admiraient également Cézanne) aplatissaient le plan pictural, réduisant leur sujet à la simple géométrie. Nous minimisons l'influence de la composition et du sujet des Néo-impressionnistes, non par manque d'admiration pour Seurat, mais parce que nous ne voyons pas ses préoccupations reportées sur les *Demoiselles* (ou sur une œuvre plus tardive de Picasso et de Braque). De même, en acceptant la vue simplifiée de la révolution cubiste, nous tendons à négliger le parallélisme dans le développement de la littérature et de la pensée sociale, y revenant seulement après 1911, après que le Cubisme fut devenu un mouvement reconnu. Nous nous sommes même désassociés d'une explication du Fauvisme qui puisse nous donner satisfaction, surtout en ce qui concerne la période fauve de Braque et ses conséquences sur son activité cubiste.

Ce sont là quelques-unes des objections majeures qui peuvent tout de suite être soulevées à l'égard du point de vue historique du Cubisme, partant des *Demoiselles*, en tant que système développé pendant les

[16] Voir Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris : Sa Vie, Son Œuvre, ses Écrits*, Paris, Gallimard, 1947 (traduction anglaise de Douglas Cooper, New York, Valentin, 1947) pp. 144, 145. Réponse de Gris au questionnaire : "Chez les Cubistes", *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, 6ème année, no. 1, pp. 15–17, 1er janvier 1925.

[17] Voir Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, pp. 29, 31–42, 77–95.

périodes analytiques et synthétiques de Picasso et de Braque et appliqué plus tard seulement par Gris et Léger. Comme interprétation utile de ces peintres, il est valable et compréhensible, mais en tant qu'analyse historique du développement général de la peinture, il est incomplet et erroné.

Peu importe la définition que les historiens appliqueront plus tard aux événements. Si Kahnweiler considère le Cubisme comme Picasso et Braque, notre seule faute est de soumettre d'autres œuvres cubistes aux rigueurs de cette définition limitée. L'historien contemporain devrait analyser d'autres œuvres cubistes, même si dans la méthode un qualificatif doit être ajouté pour distinguer les différentes branches du Cubisme.

Cette interprétation traditionnelle, énoncée *par la suite* afin de faciliter l'appréciation des œuvres de Braque et de Picasso, affecte bien entendu également notre compréhension des autres peintres français du XXème siècle. Mais il est difficile de l'appliquer à des artistes tels que : Delaunay, Gleizes, Villon, Metzinger et Le Fauconnier qui présentent de telles différences fondamentales avec les œuvres traditionnelles cubistes que Kahnweiler même se demande de quel droit on peut les appeler Cubistes. Si la nouvelle interprétation historique constitue une définition idéale, ils ne peuvent pas être classés dans cette catégorie. C'est une profonde erreur de suggérer que ces artistes qui développaient seulement des modèles traditionnels de façon différente, méritaient d'être relégués au rôle secondaire de satellites du Cubisme. De façon analogue, il est insensé de supposer qu'ils ne comprenaient pas la vraie signification du Cubisme qui, traditionnellement, avait été défini sans l'étude de leurs œuvres. Evidemment il serait utile de sonder leurs intentions, leurs techniques et leurs théories aussi soigneusement que nous avons étudié celles de Picasso et Braque et, si nécessaire, modifier ou redéfinir nos théories afin de tenir compte des résultats obtenus.

Notre compréhension théorique du Cubisme a très peu changé depuis que les lignes essentielles d'interprétation fussent analysées pour la première fois pendant les années trente. De récentes études ont réuni et dépouillé une quantité de documents importants de la première période, mais ces renseignements généralement adaptés à un cadre existant déjà, grâce à de nombreux détails, ne faisaient cependant que renforcer la compréhension de ce mouvement.

L'historique du mot "Cubisme" même, illustre les dangers inhérent à notre façon traditionnelle d'aborder l'histoire du cubisme. Il a été ainsi appelé de façon accidentelle, comme ce fut le cas de nombreux autres mouvements artistiques. La tradition veut que Matisse se réfère à des cubes à propos d'une peinture de Braque de 1908 et que le critique Louis Vauxelles[18] publia deux fois ce terme dans un contexte analogue. Il est intéressant de remarquer d'ailleurs, qu'un autre critique, Louis Chassevent, fit allusion au Cubisme dès 1906, mais comme il fit allusion à Delaunay et Metzinger plutôt qu'à Picasso ou Braque, sa signification probable n'a pas été sondée.[19] De récentes études ont confirmé qu'avant 1911 ce terme n'était pas généralement répandu, et alors seulement en parlant de Gleizes, Metzinger, Delaunay et Léger. Si, en attachant une signification particulière à l'historique du mot (comme certains historiens tendent à le faire), on avait cherché à trouver des précédents chez Metzinger et Delaunay, plutôt que chez Picasso et Braque, l'emploi du mot "cube" par Chassevent aurait pu prendre la signification rétrospective, attachée maintenant aux remarques de Vauxelles. C'est ainsi que la signification du mot lui-même est une affaire de perspective, car en ce qui concerne un Braque de 1908, elle semble avoir été généralement acceptée comme étant le "commencement" du Cubisme, parce qu'elle s'adaptait au cadre historique dans lequel délibérément l'historien cherchait le témoignage d'une voie déjà nettement indiquée. En admettant par contraste son emploi en 1906 et son acceptation générale en 1911 comme base, un autre historien serait également justifié d'identifier le Cubisme aux efforts d'un second groupe d'artistes,—ceux qui étaient suffisamment avancés dans leur développement artistique pour lutter publiquement dans les arènes traditionnelles : les Grands Salons.

A ses débuts, ce terme était une caractérisation approximative de l'aspect géométrique de certaines toiles. En 1911, Apollinaire accepta ce terme au nom d'un groupe d'artistes invités à exposer aux *Indépendants*[20] de Bruxelles, et l'année suivante, Gleizes et Metzinger écrivirent et publièrent *Du Cubisme*, une œuvre destinée à dissiper la confusion déchaînée autour de ce mot. En précisant leur objectif de peintres, cet ouvrage était en effet la première définition du Cubisme et en reste encore la plus claire et la plus intelligible. Le résultat

[18] *Gil Blas*, 14 novembre 1908 ; *Gil Blas*, 25 mai 1909. Voir Golding, *op. cit.*, p. 20.

[19] Louis Chassevent, "Les Artistes Indépendants, 1906", *Quelques Petits Salons*, Paris, 1908, p. 32. Chassevent discute l'influence de Signac sur Delaunay et Metzinger en se référant à "la précision" de Metzinger "dans la découpe de ses cubes".

[20] Voir citation p. 16.

n'en est pas seulement une collaboration entre ses deux auteurs, mais aussi une discussion du cercle d'artistes qui se rencontraient à Puteaux et Courbevoie, et reflète les attitudes des "Artistes de Passy", qui comprenaient les frères Duchamp-Villon, à qui on en lisait des passages avant sa publication.

Pourquoi ces artistes tenaient-ils tant à se faire comprendre ? C'est parce qu'ils étaient arrivés à ce stade de leur art après une lente et méticuleuse recherche et n'appréciaient pas (pas plus que Manet ou Cézanne) d'être pris pour des fous. Leurs idées visuelles étaient susceptibles d'être formulées et, en concevant l'art comme fonction sociale, leurs auteurs avaient conscience de leur responsabilité en vue d'expliquer leur peinture évidemment déconcertante. De telles attitudes intellectuelles, tout en n'étant peut-être pas un sujet de romans, sont aisément compréhensibles chez des hommes qui vécurent à la fin du XIXème siècle, imbus d'optimisme, croyant que leur entourage pouvait être façonné, que la vie pouvait être améliorée et surtout que l'art, influencé à la fois par l'entourage et par l'homme, était destiné à étendre son influence jusque dans la conscience humaine. L'ensemble de l'art et de la vie d'Albert Gleizes témoigne de sa tentative suivie à réaliser ces buts. En étudiant son œuvre, au point de vue des intérêts successifs et des influences surtout, nous trouvons, sinon des alternatives à une attitude principale, du moins, des renseignements supplémentaires de grande valeur. Gleizes est un sujet particulièrement intéressant, car non seulement il était un excellent artiste, mais il était aussi un brillant théoricien, philosophe même, qui a laissé un témoignage clair et logique de son évolution consciente. Dans *Du Cubisme*, Gleizes et Metzinger firent allusion à leurs intentions véritables en écrivant : « *...avouons que la réminiscence des formes naturelles ne saurait être absolument bannie, du moins actuellement. On ne hausse pas d'emblée un art jusqu'à l'effusion pure.* » Ce fut pourtant en 1912 que Delaunay peignit ses disques simultanés, d'un simple bond sans précédent, haussant le sujet épique à des proportions cosmiques, dépassant le *Paysage de Meudon*, 1911 de Gleizes, et le *Port* de Metzinger. Mais l'audace de la synthèse de Delaunay du soleil et de la lune, lumière et obscurité, dans le tournoiement de ses disques simultanés avait trouvé son parallèle, et peut-être même sa source, dans l'œuvre imagée de Barzun de la *Terrestre Tragédie*, publiée à l'Abbaye en 1907 :

"D'un unique coup d'œil, j'enveloppe la terre :
Occident, Orient, les deux hémisphères—tout le globe !
Baigné dans la lumière du jour et dans la nuit."

Pendant deux ans, Gleizes médita sur la signification de ce que Delaunay avait accompli contre toute attente. Exprimant les pensées qui le conduisirent à la transformation de son propre art en 1914–15, Gleizes écrivit : "...En 1913, Delaunay *définit le but du Cubisme*... Derrière cette luxuriante couleur...on pourrait réaliser ce que Mallarmé entendait par "azur", la perception de la plasticité dans le temps, parfaite, décisive, tournoyante, astronomique. Delaunay jouait avec les lunes et les soleils comme un enfant émerveillé."[21]

Gleizes devint obsédé par la recherche d'équivalents plastiques des grands thèmes qui le préoccupaient depuis si longtemps, mais il fut convaincu que chaque combinaison de perceptions correspondait à une vérité plastique. Ce développement se retrouve à peu dans ses portraits de Florent Schmitt. Dans le *Chant de Guerre*, 1915 (no. 35), les traits et mouvements du musicien étaient dépeints, bien qu'ils fussent réduits à des rythmes puissants. Mais dans la dernière version (no. 36), la silhouette même a disparu, remplacée par une synthèse d'équivalents plastiques essentiels de la réalité physique du sujet. *La Cruche Lorraine* (no. 38) et ses aquarelles préparatoires (no. 37) témoignent d'un même procédé et dans une série de peintures exécutées à Toul, Gleizes fit l'expérience de la traduction plastique d'un de ses thèmes favoris, la ville, animée par le fleuve. Il développa et poursuivit ces sujets même quand il vint en Amérique. Les trois toiles de *Brooklyn Bridge* sont des exemples frappants. De façon analogue, son évolution se reflète dans la toile de 1917 : *Voltige aérienne* qui dérive de celle des *Acrobates* de 1914. Dans la plus ancienne de ces œuvres, trois trapézistes sont figés dans leur vol, suspendus dans un cadre de cirque reproduit en détail. Dans *Voltige aérienne* toutefois, l'imitation est supprimée, remplacée par un rythme d'envol, celui des sensations exultantes d'altitude et de rapidité. Cette synthèse d'activité kinésique contrôlée, dans les limites d'une expérience déterminée, est menée à

[21] Albert Gleizes, *Robert Delaunay*, manuscrit inédit, préparé pour *Abstraction-Création* en 1933, revu en 1937 et 1945.

bonne fin sans la méthodologie de vues simultanées, sans facettes ni fragmentation, même sans la technique propre de Gleizes des rapports volumétriques.

Entre 1914 et 1917, l'évolution de Gleizes n'a pas été marquée par une logique absolue, car l'artiste ne peignait plus avec des convictions inébranlables. Son œuvre était toujours directement séduite par ce qui l'entourait, surtout par ce qui ne lui était pas familier. Ainsi son voyage en Espagne, en 1916, eut pour résultat un grand nombre de peintures manifestement espagnoles, traitées avec fougue et exubérance,[22] (ainsi que sur une toile disparue : *Voilier*, plus conforme au cours général de son développement dans une abstraction synthétique), et peu de ses peintures sont aussi sensuelles et directes que celles des Bermudes, dans lesquelles un souci cézannesque pour les formes modifiées par la lumière et ses coups de pinceau uniformément diagonals triomphent de tout effort de composition. Pour Gleizes, le souci des valeurs humaines et sociales, la base même à la fois de son sujet et du traitement personnel de son œuvre, ne diminuait pas à mesure que son style s'affermissait. Au contraire, il se développait à un point tel que, jugé à la lumière d'une soudaine diminution de son activité en 1918, il semblait même menacer sa vie d'artiste. Vivant dans la ville la plus moderne du monde, raccourci symptomatique de la vie en collectivité, il était alternativement réjoui par son activité et déprimé par sa conformité industrielle, sa production monotone de formes ternes et insipides. Cette expérience du "futur" arrivait à ce moment précis où il était en train d'écrire sur le besoin de subordonner le moi individuel à la plus grande vie du groupe dans *l'Art dans l'Évolution Générale*, et où il était encore optimiste sur le cours des événements en Russie. Il était déchiré par les forces en conflit ; les idéals qu'il entretenait étaient presque tous battus en brèche par une affolante réalité.

Ces conflits contribuaient sans doute à une expérience imprévisible qui eut lieu durant l'été 1918 chez les Gleizes, dans une maison louée à Pelham, New York. Un après-midi, Albert Gleizes s'approcha de sa femme et lui dit : *"Il m'arrive une chose effrayante, je crois que je trouve Dieu"*.[23] Cette conviction religieuse nouvelle était le résultat non pas de vision mystique, mais du fait d'avoir fait face de façon rationnelle à trois problèmes pressants : ordre collectif, divergences personnelles et rôle du peintre. Il passa les 25 années suivantes dans un effort logique non seulement pour trouver Dieu mais aussi la foi ; ce n'est cependant qu'en 1941 qu'il devint pratiquant. La lutte qu'il avait engagée s'était déroulée sur le plan pictural, soutenu par ses écrits et par la manière dont il voulait organiser sa vie. Pour lui, toute activité humaine était inextricablement liée et il croyait que dans le monde d'après guerre, les principes une fois jugés comme étant les fondements de la société étaient épuisés et caduques. *"...Dans toutes les sphères de l'esprit humain, il n'y en eut aucune où la nuit fut si solidement implantée que dans l'art. Il était une tour d'ivoire, il parlait une langue étrange, inintelligible à ceux qui vivaient dans le monde... L'Artiste [était devenu] un être curieux, un anarchiste, un produit de la génération spontanée, un être en dehors de la foule."*[24]

Son mécontentement du vieux système et de l'anarchie de l'art conduisit Gleizes à une recherche passionnée pour un ordre absolu. Son auto-discipline était extrême ; elle comprenait même le renoncement au large et puissant coup de pinceau si caractéristique de toute sa peinture antérieure. L'élimination des textures ensorcelantes, des variations de surface et la peinture sensuelle formaient les plus clairs sacrifices que son propre moi pictural pouvait réaliser ; l'intérêt plastique allait désormais se trouver dans les affinités des formes qui allaient communiquer au monde les éléments austères essentiels, habituellement obscurcis par les apparences. Les œuvres les plus disciplinées à partir des années 20 ne produisent pas de résultats très délicats mais, bien qu'atteignant leurs effets par la couleur et la forme seules, Gleizes gardait même dans son austérité extrême, une palette plus variée que n'importe lequel de ses contemporains : violets, roses et jaunes se modifiant mutuellement. Il considérait comme fausse et pernicieuse la distinction entre la peinture de chevalet et la décoration, développée et soutenue si longtemps par les prétentions de la haute société. Ainsi, dans ses efforts

[22] Une telle œuvre montre de façon indiscutable l'influence de sa première formation dans l'atelier de dessin de son père.

[23] Juliette Roche Gleizes, *Mémoires*, publication prochaine. Voir aussi J. R. G., "La Belle Journée est Passée", *Zodiaque*, no. 25, avril 1955, p. 34.

[24] Albert Gleizes, *L'Art dans l'Évolution Générale*, manuscrit inédit, écrit à New York, 1917.

de supprimer cette distinction, il réalisa des peintures telles que *Dans la Ville*, *Le Long de l'Avenue*, préliminaires d'un énorme projet pour la *Gare de M*(oscou), qui, en fait, ne fut jamais réalisé.[25] Pourtant, à mesure qu'il purgea son art des textures, sa couleur doubla d'intensité et sa propre personnalité surgit constamment en modèles vigoureux et uniques—barres, points, hachures et courbes, intersections et renversements.

Au début des années vingt, Gleizes cultivait avec conscience certains sujets aux dépens d'autres et ceci devint un facteur de plus en plus vital à son développement artistique. Dans ses œuvres exécutées depuis 1914 jusqu'à la fin de la période de New York, des peintures sans sujets et des peintures avec des éléments visuels évidents se cotoyaient, leur différence en degré d'abstraction étant caché par l'uniformité avec laquelle elles ont été exécutées et par le constant effort de lier la réalisation plastique de la peinture à une expérience spécifique, voire même unique. En l'absence de ses réflexes personnels, ces références uniques—si neutres qu'elles soient—semblent de moins en moins en accord avec la nature générale de son style pictural austère et plat.

Pendant toute cette décennie, Gleizes essaya de réconcilier la signification de la vie et l'universalité de la peinture avec l'image particulière, source de l'idée visuelle de chaque œuvre. En élargissant et clarifiant ses premières idées sur les valeurs différentes des sujets, il conclua, au cours des années vingt, qu'une peinture qui s'appuyait tout à fait sur des rythmes essentiels (un objet entier par lui-même) était plus universel et, par conséquent, supérieur à une peinture qui conserverait des souvenirs de perception subjective et individuelle. Ainsi, bien que la nature morte, dérivée d'un sujet déterminé et limité, ne fut pas très universelle, toute construction raisonnée, même une nature morte *imaginaire*, était plus élevée et représentait donc une plus grande réalité. Gleizes traitait l'abstraction intellectuellement plutôt que visuellement et sa dialectique embrouillée fut pour lui, en 1924, l'occasion de réaliser deux toiles amusantes qui s'écartent de ses sujets habituels : les *Natures Mortes Imaginaires*, Bleue et Verte. En effet, Gleizes aurait inversé les paroles de Courbet : "Montrez-moi un ange et je vous peindrai un ange" pour dire : "Aussi longtemps qu'un ange reste un idéal sans corps et que l'on *ne peut pas* me le montrer, je le peindrai."

Au cours de ces années, pendant lesquelles Gleizes développait ses idées d'hiérarchie dans les valeurs, apparurent également des changements critiques dans la vie de l'artiste. En 1919 l'unité du mouvement cubiste, le sens de l'effort commun avant la guerre, avait été totalement brisé. Paris était dominé par une vigoureuse réaction contre ces rêves de construction révolutionnaire et d'effort commun que Gleizes continua à entretenir, tandis que l'avant-garde était caractérisée par l'anarchie, et pour lui, par l'esprit destructif de Dada.[26] Aucune de ces alternatives ne l'attirait et, avec les Salons dominés à nouveau par les peintres conservateurs,[27] sa vieille hostilité envers la ville était ainsi nourrie constamment. Bien que soutenu par Archipenko et Braque, une tentative de faire revivre l'esprit de la *Section d'Or* échoua. De façon analogue, un effort pour organiser un groupement coopératif d'artistes reçut l'aide de Delaunay, mais pas celle d'aucun autre peintre renommé.

Gleizes, bien qu'il ait connu un prestige considérable à la fois comme homme et comme peintre, s'éloigna progressivement du monde artistique parisien. Comme les protagonistes idéalistes dans un roman d'Henry James, lui et Madame Gleizes avaient des revenus personnels suffisant pour poursuivre leur but sans se plier à des impératifs matériels, étant libérés des réalités si lourdes pour tant d'autres artistes. Les Gleizes passèrent de plus en plus de temps à la campagne, à Serrières, dans la maison familiale de Madame Gleizes, ou à Cavalaire, lieu de la Côte d'Azur plus calme encore. S'étant lié là à des personnes qui sympathisaient davantage avec ses idées sociales,[28] il devint un membre actif de l'*Union Intellectuelle* et faisait de nombreuses conférences en France, Allemagne, Pologne et Angleterre. Il continua d'écrire et, en 1924, le Bauhaus (où certaines idées voisines des siennes étaient mises en pratique) lui demanda de faire un nouvel ouvrage sur le Cubisme.[29]

[25] Le projet pour la *Gare de M* se trouve au Musée de Grenoble.

[26] Voir Gleizes, "L'affaire dada", *Action*, Paris, no. 3, avril 1920, pp. 26–32. Réédité en anglais par Robert Motherwell, ed., *Dada Painters and Poets*, New York, 1951, pp. 298–302.

[27] Gleizes peignit en 1919 une toile ironique et naturaliste représentant des baigneurs, intitulée *Hommage au Salon d'Automne*.

[28] Entre 1920 et 1926, Gleizes et Charles Henry devinrent amis intimes et projetèrent d'écrire ensemble un livre sur l'Art et la Science. Voir Gleizes, "Charles Henry et le Vitalisme", dans *Cahiers de l'Étoile*, Paris, no. 13, janvier-février 1930, pp. 112–128.

[29] Albert Gleizes, *Kubismus*, Bauhausbücher 13, Munich, Albert Langen Verlag, 1928.

Néanmoins, Gleizes ne se départissait pas de ses idéals sur l'art social si sévèrement en contradiction avec l'époque et, en 1927, il fonda le groupe de Moly-Sabata, seconde colonie, analogue à l'Abbaye de Créteil. Se refusant obstinément à reconnaître les difficultés d'ordre pratique, Gleizes installa délibérément cette petite société pour contrebalancer les pressions extérieures de la vie moderne. Dans cette aventure, il déploya son activité, sa fortune et tous ses espoirs. Projetant une communauté d'artistes qui devait se subvenir à elle-même par une production artisanale et agricole, Moly-Sabata, trouva moyen de survivre jusqu'à 1951, bien que pendant de nombreuses années, surtout pendant la seconde guerre mondiale, il fonctionna à peu près uniquement grâce à l'aide remarquable d'une Australienne nommée Anne Dangar.[30] La relative longévité de Moly-Sabata était dûe davantage à son fidèle soutien plutôt qu'à la rentabilité générale d'un tel système semi agraire, à une époque de centralisation et d'industrialisation de plus en plus grande.

Simultanément avec l'établissement de Moly-Sabata, où l'art était créé comme un *métier* et où les activités manuelles, agricoles et autres étaient placées dans le rythme de la vie journalière, Gleizes s'engagea dans un examen systématique des formes d'art des autres cultures. Dans son livre, *La Forme et l'Histoire*, les formes celtiques, romanes et orientales étaient particulièrement étudiées pour leur présentation simple et naturelle de ce qu'il considérait être la base fondamentale de la vie humaine. De ces études, il concluait que toute forme dérivait du mouvement humain du sens kinesthésique de l'homme dans l'espace, et que toute activité humaine faisait naître la forme. L'architecture était la suprême activité plastique, la plus organisée spirituellement et socialement. La cadence naturelle de la vie n'avait jamais été exprimée plus abondamment que dans l'art roman, où peinture et sculpture étaient si naturellement adaptées à l'architecture ; et cette période était pour Gleizes un idéal éblouissant. Dessinant avec conscience d'après les traditions qu'il savait être du XIIème siècle, Gleizes s'exposa non seulement à épuiser ses ressources financières à Moly-Sabata, mais aussi, à être accusé d'une vive réaction.

Pendant un certain temps, en 1928–29, sa propre peinture en souffrit. On soupçonne que bien que ce fut partiellement à cause d'un manque de pratique, c'était aussi le résultat de sa recherche trop poussée pour les rythmes de l'art roman (voir un groupe de peintures religieuses relatif à ses études sur Autun et St. Savin) et la nécessité effective d'un idéal : il lui fallait des murs à décorer. Un projet mural non figuratif a été refusé en 1924 parce qu'il était incompréhensible.[31] De même, ses fresques pour l'église Ste Blanche de Serrières, malgré l'iconographie dépeignant *La Descente de la Croix*, étaient également rejetées comme étant incompréhensibles : l'Église qu'il admirait tant ne pouvait pas voir les valeurs spirituelles de ses courbes et de ses plans ! En effet, il eut l'occasion une fois seulement de réaliser un grand panneau religieux, en 1951, alors qu'il était déjà trop âgé pour en exécuter lui-même la majeure partie. Sur un haut fronton, au-dessus de l'autel de la chapelle "Les Fontaines" des Jésuites à Chantilly,[32] le dessin de Gleizes pour *l'Eucharistie* semble plutôt iconographique en titre qu'en forme distincte.

Dans *La Forme et l'Histoire*, Gleizes a subordonné l'iconographie à l'activité plastique et comme il continuait presque fébrilement son activité picturale en 1931, son énergie était absorbée par ses grandes et abstraites *Peintures pour Contemplation*. Ses contacts avec la Scholastique avaient peut-être aussi contribué à renforcer son ancien sens hiérarchique des valeurs, mais la clé de son effort entier se trouve dans ses illustrations pour les *Pensées* de Blaise Pascal. Exécutées en 1949–50, vers la fin de la vie de Gleizes, ces eaux-fortes passent délibérément en revue toute sa vie artistique et personnelle. Les *Pensées* ont fourni pour des siècles des incursions philosophiques dans presque tous les problèmes fondamentaux de la vie : la suffisance de la raison, l'expérience vérifiable, la plausibilité de la révélation et la liberté de la volonté. C'est peut-être l'effort le plus noble de la littérature occidentale de réconcilier la foi et la raison, l'activité significative de l'humanité et l'éternité du catholicisme.

C'est par ces eaux-fortes que nous apprenons à connaître le titre de la première *Peinture pour Contemplation* (no. 67), composition horizontale dans laquelle les mouvements circulaires des plus anciennes œuvres sensuelles sont compatibles avec sa peinture austère, caractéristique des années 20. Avec les eaux-fortes

[30] Au début, élève de Gleizes, Mlle Dangar sous son influence devint un remarquable pottier, fidèle disciple de ses idées sociales et prolongement sincère de sa connaissance artistique, adaptant son art aux céramiques et participant de façon désintéressée—souvent dans des difficultés matérielles navrantes—à la vie rurale et communautaire en Isère.

[31] Pour l'École de Pharmacie, Paris.

[32] Voir Albert Gleizes, "L'Esprit de ma fresque 'L'Eucharistie'", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, mars 1953.

des *Pensées* de Pascal, nous pouvons donc suivre l'iconographie intellectuelle de Gleizes et la signification qu'il attachait à ses autres œuvres. Ainsi, le panneau central de la *Peinture* avec *Sept Éléments* (no. 69) nous montre une variation sur le thème de la "Grandeur de l'Homme" (voir le no. 86). De plus, le développement complexe de l'attitude de Gleizes envers la perception et l'expérience unique se retrouve à travers des œuvres comme celles de 1914–19 avec le thème pictural du cirque, qui, chez Pascal, sont des *divertissements*. Des reprises de ces œuvres picturales sont juxtaposées aux textes de Pascal qui démontre pourquoi l'homme ne peut pas rester inactif, parce qu'il tomberait dans une impuissante mélancolie, se rendant compte de ses propres misères.

C'est surtout dans les illustrations de Gleizes pour Pascal que nous trouvons une explication consciente du changement de style final du peintre vers les années 35, qui transformait peu à peu les surfaces mattes austères en une liberté exhubérante dans la manière d'appliquer et de réintroduire les coups de pinceau, tout en gardant le sens de la structure et la maîtrise atteints par sa discipline d'ascète de jadis. Le résultat est l'œuvre la plus lyrique de la carrière de l'artiste. Avec la réapparition d'un coup de pinceau fluide et parallèle faisant ressortir et la texture et l'entrecroisement des rythmes, ses peintures des dernières années trente dénotent un bien-être parfait et le lyrisme de ses dernières œuvres. Ce développement fait suite à la vision et à la teneur du développement intellectuel de Gleizes.

Son style post-cubiste des années vingt, plat, direct, sans compromissions, est virtuellement "l'Esprit de Géométrie" de Pascal. Son style des dernières années trente, mûrit dans la série des Méditations des années quarante, c'est "l'Esprit de Finesse" de Pascal, le produit d'un vif esprit de discernement. Le premier style est mû par la raison et le second par la foi, à l'origine en opposition l'un avec l'autre, mais réconciliés en dernier ressort.

L'"Esprit de Géométrie" (dont l'esprit mathématique de Pascal et la période ascétique de Gleizes sont des exemples) est discuté avec sang-froid. En peinture, les formes sont intellectuellement et même élégamment adaptées les unes aux autres et elles représentent les principes structuraux de la réalité évidente dans la solution des problèmes picturaux. "L'Esprit de Finesse", cependant, comme dans les *Peintures pour Méditations* (voir surtout le no. 80) produit des formes qui se sont ouvertes comme une rose qui s'épanouit, créant une plénitude, une grâce et un mouvement plus fluide, envahissant le plan pictural. Dans ses dernières peintures, Gleizes relégua la raison pure au fond de sa conscience et revint avec joie aux plaisirs de la peinture. Peindre était sa foi, et la théorie sa raison ; après des années de lutte, les deux pourraient se compléter et s'enrichir mutuellement.

Le développement personnel de Gleizes, son combat unique pour réconcilier les forces, fait de lui un des rares peintres venu du Cubisme avec un style tout à fait personnel, et qui ne s'est laissé détourner par des mouvements artistiques ultérieurs. Bien qu'à l'occasion, il revint à des sujets du début (par exemple, en 1943, il fit une nouvelle version de la *Composition avec Sept Éléments*), ces dernières œuvres étaient traitées à nouveau sur des bases de pénétration nouvelle. Il ne recommença jamais à peindre comme dans les premières années, il ne resta jamais statique, mais il se développa toujours avec plus d'intensité et plus de passion.

Albert Gleizes est peut-être le seul peintre de notre siècle à avoir lutté consciencieusement, d'une façon raisonnable, voire même brillante, entre les exigences de la raison et celles de la foi, pour atteindre finalement cette foi. Comme Pascal, on peut le considérer comme un apologiste de l'orthodoxie intellectuelle, mais également comme un sceptique lucide qui a clairement démontré qu'aucune décision immuable n'est possible dans le vaste champ de l'activité humaine. Il était métaphysicien à une époque qui voulait non seulement rejeter la métaphysique mais nier la pertinence de ces questions sans réponse. Pour Gleizes, un tel refus était la négation de la grandeur de l'Homme.

Il s'éteignit en 1953, mais ses peintures restent le témoignage de sa volonté de lutter pour trouver les réponses finales. Son art est abstrait de signification et de sens profond, paradoxalement humain, même dans sa recherche de l'ordre et de la vérité absolu.

CATALOGUE

Sauf dans le cas de certaines études que l'on a placées avant leur version définitive, l'ordre adopté pour ce catalogue est chronologique. Les indications de bibliographie et d'exposition données pour chaque œuvre sont sommaires ; on en trouvera le détail dans la partie documentaire qui suit le catalogue.

1. VUE DE PARIS PRISE DE MONTMARTRE. 1901.
Huile sur toile. 53,5 × 65 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Albert Gleizes 1901".
Collection Rex de C. Nan Kivell, Londres.

L'intérêt pour le sujet grandiose de la ville moderne s'élevant au milieu de la campagne environnante, se manifeste dès 1901, première année où Gleizes commença à peindre véritablement. Bien qu'il soit évidemment proche de Pissaro quant à la technique, le point de vue particulier aussi bien que la composition et la conception de sa toile diffèrent du dernier style de l'Impressionnisme. La densité avec laquelle ce tableau est peint et la solidité de sa charpente trahissent des affinités avec le pointillisme qui ont été souvent signalées par les premiers critiques.

2. LE MARCHÉ D'ABBEVILLE. 1903.
Huile sur toile. 73 × 60 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Albert Gleizes, Abbeville, 1903".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Exposition: Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 1.

Pendant son service militaire en Picardie et dans le Nord, le style de Gleizes se rapproche à nouveau de l'Impressionnisme.

3. BORD DE RIVIÈRE. 1908.
Huile sur toile. 54 × 65 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 08".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1960, no. 4.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 5.

La période fauve de Gleizes fut courte ; elle dura quelques mois seulement, et même lorsque sa peinture se fait plus épaisse et sa couleur plus vive, son but principal est d'obtenir, dans la composition, le rythme et la simplification.

4. PAYSAGE DES PYRÉNÉES. 1908.
Huile sur toile. 53 × 65 cm.
Signé et daté en bas à droite : "A. Gleizes 1908".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Don de Mme Albert Gleizes, Paris, 1963.
Expositions: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 2 (sous le titre "*Paysage à la couleur simplifiée*".)
Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 3.
Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1960, no. 12.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 7.
Musée de Grenoble, 1963, no. 33.

Gleizes passa de nombreux étés en Gascogne où il peignit cette œuvre-clé dans laquelle le processus de simplification géométrique est bien avancé (plus voisin des principes de Pont Aven et des Nabis que de Cézanne). Sa peinture présente aussi des affinités marquées avec l'œuvre de Le Fauconnier, bien que les deux artistes ne se connaissent pas encore.

5. ENVIRONS DE BAGNÈRES DE BIGORRE. 1909.
Encre. 28 × 43 cm.
Signé et daté en bas à droite: "Alb Gleizes près de B. de Bigorre 09".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

Pendant son voyage de Gascogne en 1909, Gleizes se consacra exclusivement au paysage, réduisant les éléments de la nature à des formes simples.

6. BORDS DE SEINE, MEUDON. 1909.
Crayon et encre. 23,5 × 31 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes 09".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

7. L'ARBRE. 1910.
Huile sur toile. 91,5 × 72,5 cm.
Signé et daté en bas à droite: "Albert Gleizes 10".
Collection particulière, Paris.
Expositions: *Salon des Indépendants*, Paris, 1910, no. 2160.
Salon de la Section d'Or, Paris, 1912, no. 34.
Moderni Umeni, S.V.U. Manes, Prague, 1914, no. 33.
Trente Ans d'Art Indépendant, Grand Palais, Paris, 1926.
René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 6.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 2.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 353.
Depuis Bonnard, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1960–61.
Von Bonnard bis Heute, Haus der Kunst, Munich, 1961.

Bibliographie: *Albert Gleizes, 50 Ans*, Lyon, 1947, pl. 2.
GRAY, C. "Gleizes", *Magazine of Art*, octobre 1950, p. 208.
HABASQUE, G. *Cubism*, Genève, 1959.

Nous remarquons dans cette œuvre, une des toiles les plus importantes que Gleizes ait exécutées pendant l'année décisive de 1910, le glissement de l'artiste vers le cubisme et le succès avec lequel il a su concilier un vaste champ de vision et une surface dont il accuse le caractère plane. Des études antérieures annoncent clairement ce développement.

8. PORTRAIT DE R. G. (GLEIZES). 1910.
Huile sur toile. 140 × 112 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes 10".
Collection particulière, Paris.
Bibliographie: GLEIZES, A. *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927, p. 32.

Dans ses *Souvenirs*, Gleizes a écrit quelle dette de reconnaissance il contracta envers le Fauconnier surtout à cause du *Portrait de P. J. Jouve* de 1909. En 1910, le portrait de son oncle Robert et le portrait par Le Fauconnier de *Paul Castiaux*, co-éditeur des *Bandeaux d'Or*, montraient d'une manière frappante que les deux artistes travaillaient dans un style analogue. (Cf. ill. 1, 2, p. 15).

9. PAYSAGE, MEUDON, 1911.
Huile sur toile. 147 × 115.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1911" ; au dos : "Paysage, Albert Gleizes, 1911".
Musée National d'Art Moderne, Paris.
Expositions: *Les Indépendants*, Bruxelles, 1911, no. 88 (ayant pour titre *le Chemin*).—*Salon de la Section d'Or*, Paris, 1912, no. 39.
Paintings from the Musée National d'Art Moderne, Paris, exposition circulante américaine, 1957–58.
Bibliographie: DORIVAL, R. *l'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1961, p. 163, ill.
GOLDING, J. *Cubism*, Londres, 1959, pp. 150–159.

L'homme est réintroduit ici, mais subordonné à un paysage grandiose qui comprend à la fois ce qui est près et ce qui est loin, la courbe de la terre, le soleil et même la force du vent contre les arbres.

10. ÉTUDE POUR LE PORTRAIT DE JACQUES NAYRAL. 1910.
Dessin à l'encre. 51 × 38 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb. Gleizes 10", avec l'inscription "2ème des études pour le portrait de Jacques Nayral, exposé au Salon d'Automne 1911".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

11. PORTRAIT DE JACQUES NAYRAL. 1911.
Huile sur toile. 180 × 130 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1911".
Collection Commandant Georges Houot, La Flèche, France.
Expositions: *Salon d'Automne*, Paris, 1911, no. 609.
Salon de la Section d'Or, Paris, 1912, no. 38.
Les Maîtres de l'Art Indépendant, Petit Palais, 1937, no. 17.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 64.
II Bienal, São Paulo, 1953, no. 16.
Bibliographie: GLEIZES, A. "L'Epopée", *Le Rouge et le Noir*, octobre 1929, p. 64.
APOLLINAIRE, G. *L'Intransigeant*, 10 octobre 1911 (Cf. *Chroniques d'Art*, 1960, p. 199).

En 1910, Gleizes commença ce portrait de son vieil ami Jacques Nayral, jeune auteur dramatique qui, deux ans plus tard, épousa Mireille Gleizes. Nayral, partisan des idées sociales de l'Abbaye, était rédacteur en chef dans la Maison d'édition Figuière. C'est lui qui fut directement responsable de la publication du livre *Du Cubisme* par Gleizes et Metzinger, ainsi que de celle des *Peintres Cubistes* d'Apollinaire, et du projet de publier une collection *Tous les Arts*. Cette œuvre dans laquelle apparaît à l'arrière plan le jardin de Gleizes à Courbevoie confirme au point de vue du style, l'orientation déjà prise dans le portrait inachevé de Mme Barzun.

12. LA CHASSE. 1911.
Huile sur toile. 123 × 98 cm.
Signé en bas à droite : "Albert Gleizes".
Collection M. Edouard Labouchère, Paris.
Historique : Collection René Jaffé, Bruxelles.
Expositions: *Salon d'Automne*, Paris, 1911, no. 610.
Valet de carreau, Moscou, 1912.
Salon de la Section d'Or, Paris, 1912, no. 37.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 64 bis.
Les Soirées de Paris, Galerie Knoedler, Paris, 1958, no. 13.
Les Chefs d'Œuvres des collections privées françaises, Haus der Kunst, Munich, 1961, no. 51.
Musée de Grenoble, 1963, no. 5.
Bibliographie: APOLLINAIRE, G. *L'Intransigeant*, 10 octobre 1911. (cf. *Chroniques d'Art*, 1960, p. 199).
GRANIE, J. "Au Salon d'Automne", *Revue d'Europe et d'Amérique*, Paris, octobre 1911.
Cahiers d'Albert Gleizes, Lyon, 1957 (frontispice).
DORIVAL, R. *Les Peintres du XXème siècle*, Paris, 1957, p. 76.

Ici Gleizes n'a pas seulement créé un paysage synthétique, dans lequel les éléments sont situés les uns par rapport aux autres dans une relation irréelle, mais significative, il a aussi donné la synthèse de ses expériences sociales, en montant deux modes différents de l'usage que l'homme fait de la terre. Le Fauconnier peignit un sujet analogue l'année suivante. M. Dorival a suggéré que le traitement des chevaux a pu être une source importante pour ceux de Duchamp-Villon en 1914.

13. LA CUISINE, 1911.
Huile sur toile. 118,5 × 94,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes".
Marlborough-Gerson Gallery, New York.
Expositions: *Salon de la Section d'Or*, Paris, 1912, no. 36.
Moderni Umeni, S.V.U. Manes, Prague, 1914, no. 34.
René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 7.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 3.

Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 64 ter.
Marlborough Gallery, Londres, 1956, no. 9
XIX and XX Century European Masters, Marlborough Gallery, Londres, 1957, no. 44.

Bibliographie: GRAY, C. "Gleizes", *Magazine of Art*, octobre 1950, p. 208.
GLEIZES, A., "L'Épopée", *Le Rouge et le Noir*, octobre 1929, p. 71.

Cette toile a été exécutée d'après un dessin au pinceau et à l'encre de 1909, appartenant au Musée des Beaux-Arts de Lyon, et intitulé: *La Ménagère*. Le dessin, qui insiste sur les éléments curvilignes, est un important chaînon dans l'évolution de Gleizes, qui passe des formes dérivées du symbolisme au cubisme géométrisant de l'œuvre exposée sous le présent no. Il est particulièrement intéressant de voir l'adaptation d'un sujet antérieur au style constructif de 1911.

14. LES BAIGNEUSES. 1912.
Huile sur toile. 105 × 170 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Albert Gleizes 1912".
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

Expositions: *Salon des Indépendants*, Paris, 1912, no. 1347.
Moderni Umeni, S.V.U. Manes, Prague, 1914, no. 36.
Trente Ans d'Art Indépendant, Grand Palais, Paris, 1926, no. 1057.
Les Créateurs du Cubisme, Paris, 1935, no. 31.
Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895–1937, Petit Palais, Paris, 1937, no. 6.

Bibliographie: APOLLINAIRE, G. *Le Petit Bleu*, 20 mars 1912 (cf. *Chroniques d'Art*, 1960, p. 230).
BONFANTE, E. et RAVENNA, J. *Arte Cubista con "les Médiations Esthétiques sur la Peinture" di Guillaume Apollinaire*, Venise, 1945, no. LVIII.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Catalogue-Guide*, Paris, 1961.

Dans *Les Baigneuses* (comme dans *La Ville de Paris*, 1912, de Delaunay et, à un moindre degré, dans *Le Paysage de Meudon*, 1913, de Metzinger), certains éléments de la vie industrielle moderne font un contraste accusé avec la présence classique des nus ; pourtant le problème de leurs rapports en est parfaitement bien résolu. Cette réconciliation pleine d'optimisme entre l'harmonie traditionnelle et la vie contemporaine est un des aspects de la simultanéité qui constituait une préoccupation spécifique du groupe des cubistes de Passy.

15. ÉTUDE POUR "LE DÉPIQUAGE DES MOISSONS". 1912.
Huile sur carton. 51 × 65 cm.
Signé en bas à droite : "Albert Gleizes".
Collection M. et Mme Samuel Josefowitz, New York.
Historique : Collection Mme P. de Cugio, Paris.
Expositions: *Salon de la Section d'Or*, Paris, no. 43 bis.
Moderni Umeni, S.V.U., Manes, Prague, 1914, no. 37.

16. LE DÉPIQUAGE DES MOISSONS. 1912.
Huile sur toile. 269 × 353 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes, 1912".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

Expositions: *Salon de la Section d'Or*, Paris, 1912, no. 43.
Trente Ans d'Art Indépendant, Paris, 1926, no. 1058.

Bibliographie: HOURCADE, G. *Paris-Journal*, octobre 1912.
Les Beaux-Arts, Paris, août 1938, p. 2, ill.
GRAY, C. "Gleizes", *Magazine of Art*, octobre 1950, p. 208.
GOLDING, J. *Cubism*, Londres, 1959, pp. 160–161.

Cette œuvre, est avec la "*Ville de Paris*" de Delaunay, la peinture cubiste la plus importante et la plus ambitieuse qui ait été entreprise avant 1912. Elle résume les sujets d'intérêt de Gleizes, montrant un panorama grandiose de montagnes, vallées, nuages, fumées, travailleurs et champs de blés, et exalte simultanément la moisson, la nature et l'homme dans une harmonie idéale. Cette œuvre est parallèle à l'*Abondance* de Le Fauconnier et il semble probable qu'elle tire ses origines non seulement du programme social et synthétique de l'Abbaye de Créteil, mais plus particulièrement aussi d'un long poème d'Henri Martin Barzun, *La Montagne, poème légendaire*, 5ème partie de *La Terrestre Tragédie* (Paris, Mercure de France, 1908) : Les Moissonneurs dans les Épis, armés de faux et de faucillies..." (pp. 49–56).

17. LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. 1912.
Huile sur toile. 72,5 × 60 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Albert Gleizes 12".
Städtische Galerie im Landesmuseum, Hanovre.
Historique : Mme F. Picabia.
Expositions: *Société Normande de Peinture Moderne*, Rouen, 1912, no. 93. *Salon de la Section d'Or*, Paris, 1912, no. 42 (sous le titre: *l'église*).
Cézanne till Picasso, Moderna Museets Vanner, Stockholm, no. 146.

La cathédrale exerça une fascination particulière sur de nombreux cubistes français, non seulement à cause de son admirable architecture, mais aussi parce qu'il s'en dégage une signification historique et sociale qui en fait comme le point focal d'une ville qui autrement serait moderne.

18. LES JOUEURS DE FOOTBALL. 1912–13.
Huile sur toile. 226 × 183 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Albert Gleizes 1912–13".
Collection particulière, New York.
Historique : Collection Dalmau, Barcelone.
Expositions: *Salon des Indépendants*, Paris, 1913, no. 1293.
Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin, 1913, no. 147.
Galerie Dalmau, Barcelone, 1916.

Bibliographie: APOLLINAIRE, G. *L'Intransigeant, Salon des Indépendants, 1913*, 18 mars 1913 (Cf. *Chroniques d'Art*, Paris, 1960, p. 292. *Montjoie*, no. 4, 29 mars 1913, reproduction du dessin des *Joueurs de Football*.
AZOAGA, E. *El Cubismo*, Barcelone, 1949, no. 41.

Dans cette œuvre, le thème du sport en équipe, surtout avec la participation collective du public, trahit un autre sujet d'intérêt des Artistes de Passy. Jacques Nayral était parfois chroniqueur de sports (cf. *L'Action Nouvelle*, 25 février 1914) et admirateur (comme Delaunay) de courses à pieds et à bicyclette. *Les Joueurs de Football* de Gleizes datent de la même année que *l'Équipe de Cardiff* de Delaunay.

19. PORTRAIT DE FIGUIÈRE. 1913.
Huile sur toile. 143 × 102 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 13".
Musée des Beaux-Arts, Lyon.
Expositions: *Salon d'Automne*, 1913, no. 768.
Moderni Umeni, S.V.U., Manes, Prague, 1914, no. 47.
Les Maîtres de l'Art Indépendant 1895–1937, Paris, 1937, p. 94, no. 16.
Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 12.
Galerie des Garets, Paris, 1947, no. 1.
Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 4.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 119.
Les Sources du XXème Siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1961.
Exposition d'Art Français 1840–1940, National Museum Tokyo, 1961–62, no. 366.
Bibliographie: SALMON, A. "Le Salon d'Automne", *Montjoie*, no. 11–12, 1913, pp. 3–5.
ALLARD, R. *Les Écrits Français*, 1913, p. 3.
GLEIZES, A. *Kubismus*, Munich, 1928, pl. 9.
COGNIAT, R. et GEORGE, W. *Roger de la Fresnaye*, Paris, 1949, p. 40.
DEROUDILLE, R. Bulletin des Musées Lyonnais, 1956, no. 1, p. 12.
VINCENT, M. *Catalogue du Musée de Lyon*, 1956, p. 315.
ROSENBLUM, R. *Cubism and Twentieth-century Art*, New York, 1960, no. 117.

Eugène Figuière, directeur de sa propre maison d'édition, s'efforça de faire corps avec tous les progrès modernes. Dans ce portrait que Salmon admirait pour "*sa psychologie raffinée et très adroite*", il est entouré de ses propres publications écrites par les amis de Gleizes : Mercereau, Georges Polti, Apollinaire, Metzinger, Paul Fort, Gustave Kahn, Henri Martin Barzun et Jacques Nayral.

20. LA VILLE ET LE FLEUVE. 1913.
Encre. 19,5 × 16 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1913 La Ville et le Fleuve".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Ce dessin (voir fig. 3 p. 18) est actuellement le seul témoin d'une œuvre très importante de Gleizes, *La Ville et le Fleuve*, qui réunissait sur une grande toile tous les aspects de la ville moderne : sa situation dans le paysage et la vie sur le bord du fleuve. Une esquisse à l'huile, autrefois dans la collection Graf de Stuttgart, a malheureusement disparu.

21. FEMMES COUSANT. 1913.
Huile sur toile. 185,5 × 126 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes 13 ; au dos "A. Gleizes les femmes qui cousent".
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Historique : Herwarth Walden, Berlin, 1913. Blumenfeld, Berlin, et Komter Amsterdam, vente Komter, Maks, Amsterdam, 24 janvier 1922.
Expositions : Der Sturm, Berlin, 1913.
Kestner Gesellschaft, Hannover-Dusseldorf, 1928, no. 65.
Volksuniversiteit, Rotterdam, 1949.
Sous le Signe d'Apollinaire, Verviers, Gand, Bruxelles, 1950, no. 18.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 20.
Bibliographie: RAYNAL, M. *Anthologie de la Peinture en France*, Paris, 1927, p. 159 ; édition anglaise, New York, p. 212.
GLEIZES, A. *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927, pl. 5.

Sa mère et ses deux sœurs ont servi de modèle à Gleizes. Le traitement du visage et des mains montre la parenté étroite entre le style personnel de Gleizes et celui de Metzinger peu de temps après la publication de *Du Cubisme*. Une esquisse à l'huile de la tête centrale fait partie de la collection du Docteur Kriegel, à Lackawanna, État de New York.

22. LE PORT, étude pour LES BATEAUX DE PÊCHE. 1913.
Aquarelle. 64,5 × 49 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1913".
Nationalmuseum, Stockholm.
Exposition: Galerie Berthe Weill, Paris, 1913, no. 6.

23. LES BATEAUX DE PÊCHE. 1913.
Huile sur toile. 165 × 111 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 13".
Collection Mme Ferdinand Möller, Cologne.
Historique : Korner, Essen.
Expositions: *Salon d'Automne*, Paris, 1913, no. 770.
Moderni Umeni, S.V.U., Manes, Prague, 1914, no. 44.
Der Sturm, Nationalgalerie, Berlin, 1961, no. 85.
Europäische Kunst 1913, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 1962, no. 61.
Bibliographie: APOLLINAIRE, G. *L'Intransigeant*, 14, 15 novembre 1913. (cf. *Chroniques d'Art*, Paris, 1960, pp. 337–339).
KÜPPERS, P. E. *Der Kubismus*, Leipzig, 1920, pl. 3.
GLEIZES, A. "L'Épopée", *Le Rouge et le Noir*, Paris, octobre 1929, p. 69.
DORIVAL, R. *Les Peintres du Vingtième Siècle*, Paris, 1957, p. 97.

Apollinaire appelait cette toile "*la gloire*" du Salon d'Automne de 1913. Elle résume l'intérêt social que l'artiste manifestait de longue date pour les scènes de travail aussi bien que son intérêt pour les effets de nuit.

24. PAYSAGE AVEC MOULIN. 1913.
Huile sur toile. 98,5 × 79,5 cm.
Signé en bas à gauche : "Alb Gleizes 13".
Collection M. et Mme Arthur G. Altschul, New York.
Historique : Galerie Suillerot, Paris.
Exposition: Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1960, no. 103.
Bibliographie: APOLLONIO, U. *Fauves and Cubists*, New York, 1959, p. 67.

Concentrant son attention plutôt sur l'effet, le pouvoir du vent à l'usage de l'homme, que sur le moulin lui-même, cette œuvre contraste avec une variante un peu antérieure qui faisait partie autrefois de la collection de Jacques Villon.

25. ÉTUDE POUR le portrait de STRAVINSKY. 1914.
Encre. 26 × 20 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Étude Stravinsky, Paris, juin, 1914, Alb Gleizes".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

26. PORTRAIT D'IGOR STRAVINSKY. 1914.
Huile sur toile. 130 × 114,5 cm.
Signé et daté en bas à droite. "Albert Gleizes 1914, Igor Stravinsky".
Collection M. Richard S. Zeisler, New York.
Historique: Mme Frigerio, Paris.
Expositions: Montross Gallery, New York, 1916, no. 35.
Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 5.
L'Œuvre du XXème Siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1952.
Twentieth Century Masters, Marlborough Gallery, Londres, 1955.
Le Cubisme, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1953, no. 171.
Bibliographie: DEGAND, L. *Art d'Aujourd'hui*, Série 3, no. 5, juin 1952, p. 24.
"Présence d'Albert Gleizes", Zodiaque, no. 6–7, janvier 1952, p. 31.

Il existe une demi-douzaine d'études à la plume et à l'encre pour le portrait de Stravinsky, (ainsi le no. 55), sans compter une étude à l'huile portant l'inscription, "*Étude pour Stravinsky, Petroushka, Théâtre des Champs Élysées*". Depuis ses relations avec Albert Doyen à l'Abbaye de Créteil, Gleizes s'était intéressé à l'évolution de la musique moderne.

27. FEMMES ASSISES DEVANT UNE FENÊTRE. 1914.
Gouache. 45 × 53 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1914".
Marlborough-Gerson Gallery, New York.
Expositions: Marlborough Gallery, Londres, 1956, cat. no. 46.

28. FEMMES ASSISES DEVANT UNE FENÊTRE. 1914.
Huile sur toile. 13,5 × 45 cm.
Signé et daté : "Alb Gleizes 14".
Collection Pedro Vallenilla Echeverria, Caracas.
Historique: John Quinn, 1927.
Pierre Matisse.
Exposition: Carroll Galeries, New York, 1915, no. 31.
Bibliographie: *The John Quin Collection*, Huntington, New York, 1926.

Une fois encore, on voit, de l'intérieur de la maison de Courbevoie, la mère et la sœur de l'artiste : elles dessinent contre la fenêtre une arabesque qui rappelle le motif de la grille représenté pour la première fois sur un dessin de 1909, pour la *Cuisine*, actuellement au Musée de Lyon.

29. LE 14 JUILLET. 1914.
Encre. 40 × 31 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1914 ; Dessin pour le 14 juillet".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

Du point de vue de la construction plastique, des esquisses telles que celles pour ce *14 Juillet* inachevé, sont d'une importance primordiale, parce que le rythme devance la théorie capitale de Gleizes sur la translation et la rotation des formes. Cet intérêt pour le rythme trouve son point culminant dans une gouache vendue lors de l'exposition Gleizes à la Galerie des Garets, 1947, et dont depuis on ne trouve plus trace. Le tableau du *14 Juillet* qui était en projet était à peine ébauché au moment de la déclaration de guerre en 1914.

30. ÉTUDE NO. 2 POUR "MÉDECIN MILITAIRE". 1915.
Encre. 19 × 15 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes Toul 15" ; au dos "no. 2 Étude pour Médecin Militaire Toul 1915".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

31. ÉTUDE NO. 7 POUR "MÉDECIN MILITAIRE". 1915.
Encre et crayon. 25 × 20 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes Toul 1915" ; au dos "no. 7 Étude pour Médecin Militaire Toul 1915".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

32. MÉDECIN MILITAIRE. 1914.
Gouache, 15 × 19 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes Toul 14".
Collection M. et Mme Andrew Fuller, New York.

33. PORTRAIT D'UN MÉDECIN MILITAIRE. 1914–15.
Huile sur toile. 120 × 95 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes, Toul 1914".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Don au Solomon R. Guggenheim, 1937.
Exposition: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 8.
Bibliographie: OZENFANT et JEANNERET. *La Peinture Moderne*, Paris, 1924, p. 118 (reproduit avec la date 1914–15).
"Présence d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, no. 6–7, janvier 1952, pp. 32–33.

Il reste huit études au moins pour ce majestueux portrait du professeur Lourbet de Nancy, peint à Toul, à la fin de 1914 et au début de 1915. Le rythme circulaire commence à s'atténuer (voir le traitement des épaules) pour constituer une composition fondée sur une intersection de diagonales (voir cat. no. 21).

34. AQUARELLE POUR "LA VILLE DE TOUL". 1915.
Aquarelle. 21,5 × 26 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 15".
Collection Dr et Mme Stephen Rafel, West Orange, New Jersey.

La Moselle, traversée par un pont, domine la partie inférieure de cette composition, une des nombreuses études pour deux toiles de 1915, représentant la ville de Toul. La première, dans la collection Bourdon à Paris, est une répétition du thème de la ville et du fleuve. La seconde (exposée à la Galerie Marlborough à Londres en 1956, no. 11) transforme le sujet en un ensemble de rythmes puissants et circulaires, analogues aux no. 36–38.

35. PORTRAIT DE FLORENT SCHMITT, CHANT DE GUERRE. 1915.
Huile sur toile. 100 × 101 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes : Chant de Guerre, Toul 1915, à F. Schmitt."
Musée National d'Art Moderne, Paris.
Expositions: Montross Gallery, New York, 1916, no. 47.
Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 16.
Tate Gallery, Londres, 1956.
La Musique, Besançon, 1957.
Apollinaire, Palazzo Barberini, Rome, 1960.
Rétrospective de la Section d'Or du Cubisme, Musée de Grenoble, 1963, no. 14.
Bibliographie: DORIVAL, B. *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1961, p. 282, 111.

Le Chant de guerre réalisa la fusion recherchée dans le premier portrait de Florent Schmitt, et introduisit avec succès les indications représentant schématiquement le compositeur dans le tourbillonnement général de la composition.

36. COMPOSITION. 1915.
Huile sur toile. 97 × 91 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 15".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: *L'Art Abstrait*, St. Etienne, 1957, no. 59 (pl. 25).
Musée de Grenoble, 1963, no. 11 (frontispice).
Bibliographie: *Albert Gleizes : Hommage*, Lyon, 1954, pl. 1.

Cette œuvre, qui a pour origine *Le chant de Guerre*, est la première composition abstraite de Gleizes. Un équilibre parfait des plans et des mouvements circulaires est atteint, l'artiste construisant harmonieusement, et de façon rationnelle, ses formes depuis les angles de sa toile. Une copie de ce tableau ornera plus tard le mur extérieur de son atelier de St. Remy de Provence.

37. LA CRUCHE LORRAINE. 1914.
Aquarelle. 54,5 × 43 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes, Toul, 14".
The Los Angeles County Museum, M. and Mrs William Preston Harrison Collection.

38. LA CRUCHE LORRAINE. 1915.
Huile sur toile. 101,5 × 101,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 15".
Collection M. et Mme Herbert M. Rothschild, Kitchawan, New York.
Expositions: Bourgeois Galleries, New York, 1916, no. 14.
René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 10.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 6.

Recherchant des sujets appropriés à ses préoccupations nouvelles pour le mouvement circulaire, Gleizes trouva un vase lorrain typique : une grande jarre munie au col de quatre anses circulaires. Cette forme traditionnelle, dont les possibilités ont été exploitées depuis des siècles, fournit à Gleizes le sujet d'une de ses rares natures mortes. (Toute sa vie, Gleizes a beaucoup aimé les produits de l'artisanat). De nombreuses études, parmi lesquelles le no. 37, précèdent cette œuvre.

39. LE JAZZ. 1915.
Huile sur carton. 100 × 75 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes New York 1915".
Collection M. René Deroudille, Lyon.
Expositions: Galerie Berry, Avignon, 1950, no. 2.
Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 15 (sous le titre *Banjo*).
Bibliographie: DEROUDILLE, R. *i 4 soli*, no. 2, 1955, pp. 6–7.

Dans ce *Jazz*, Gleizes exploite à nouveau les ordonnances circulaires, combinées avec de grands plans obliques. Il incorpore les gestes professionnels des deux joueurs dans un ensemble qui annonce clairement le style des années 1920–1930.

40. KELLY SPRINGFIELD. 1915.
Gouache et huile sur carton. 101 × 76 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes N.Y. 15".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.
Exposition: Montross Gallery, New York, 1916, no. 37.

Gleizes a été fasciné par les enseignes de New York, surtout celles qui étaient peintes aux fenêtres et qu'on pouvait lire à l'envers de l'intérieur.

41. BROOKLYN BRIDGE. 1915.
Encre et gouache. 25 × 19 cm.
Au dos: "Albert Gleizes Brooklyn Bridge 1915".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

Le premier des dessins de Gleizes pour Brooklyn Bridge est une étude pour la peinture à l'huile de 1917.

42. BROOKLYN BRIDGE. 1915.
Huile et procédés divers sur toile. 102 × 102 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1915 Brooklyn Bridge".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : John Quinn (Vente, 1927).
J. B. Neumann, 1944.
Expositions: Montross Gallery, New York, 1916, no. 40.
Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York 1936, no. 88.
Contemporary Movements in European Painting, Toledo Museum of Art, Ohio, 1938, no. 40.
Bibliographie: *Literary Digest*, 27 novembre 1915, p. 1225.
SEUPHOR, M. *L'Art Abstrait*, Paris, 1950, p. 146.
ROSENBLUM, R. *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, 1960.

Le pont, qui apparaissait d'en bas dans *Chal Post*, est synthétisé ici en une construction vertigineuse dans laquelle la cité est vue au travers du grand élan des câbles qui s'entrecroisent et qui constituent la dominante de la toile. Au cours du premier interview qu'il donna après son arrivée aux États-Unis, Gleizes fit part de son admiration pour le pont de Brooklyn, le comparant aux plus grandes réalisations de l'architecture européenne.

43. BROOKLYN BRIDGE. 1915.
Huile et sable sur carton. 150 × 120 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes New York 1915".
Collection Mme P. de Gavardie, Paris.
Exposition: Musée de Grenoble, 1963, no. 10.

Cette seconde version du *Pont de Brooklyn* est tout à fait abstraite; le thème dominant est donné par l'entrecroisement des câbles de support. Gleizes utilise ici pour la première fois le sable ; c'est le point de départ d'une période de recherches sur de nouvelles techniques picturales.

44. LE PRIX DE LA COUPE ASTOR, dit aussi LES DRAPEAUX. 1915.
Gouache et huile sur carton. 99,5 × 74 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes 15 N.Y.".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.
Exposition: Montross Gallery, New York, 1916, no. 39.

Ce sujet plaisant, emprunté aux courses, a été introduit plus tard dans la seconde version des *Clowns* de 1917, appartenant au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Malgré l'exubérance que l'on remarque ici, on est toutefois frappé par la note d'ironie amère donnée par les chiffres 8 et 6, ceux du régiment de Nayral décédé.

45. IMPRESSION DE NEW YORK. 1916.
Encre. 43,5 × 33,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 16, N.Y."
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

46. DANSEUSE. 1916.
Huile et gouache. 26 × 20,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes, Barcelone 16".
Collection Dr Henry M. Roland, Londres.

47. LES BERMUDES. 1917.
Aquarelle et crayon. 28 × 22 cm.
Signé et daté en bas au milieu : "Alb Gleizes 17" ; au dos "Aquarelle pour Paysage, la maison du Gouverneur... Bermuda 1917. le tableau appartient à Stieglitz, N.Y.".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

48. LES BERMUDES. 1917.
Aquarelle gouache et crayon. 30 × 24 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes, Étude Bermudes 17".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

49. LA MAISON DU GOUVERNEUR. 1917.
Huile sur carton. 89,5 × 70 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1917".
Collection M. et Mme Arthur G. Altschul, New York.
Historique : A. Stieglitz, New York.
H. D. Walker, Minneapolis.
Exposition: *Loan Exhibition*, Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1920, no. 45.

Les Gleizes retournèrent en Amérique au début de 1917 et la quittèrent presque aussitôt pour se rendre aux Bermudes où ils restèrent deux mois environ. Le doux climat des Bermudes, avec sa nature luxuriante et ses tons pastel, eut une action directe sur le style de Gleizes qui trahit alors une sensualité inaccoutumée. Ces peintures semblent s'éloigner des préoccupations complexes, à la fois formelles et intellectuelles, qui commençaient à inquiéter Gleizes. Les coups de pinceau parallèles avouent ainsi un retour éphémère à la technique cézannienne.

50. VOLTIGE AÉRIENNE. 1917.
Huile et sable sur carton. 101,5 × 76 cm.
Signé et daté en bas à gauche : "Alb Gleizes 1917" ; au dos "Voltige aérienne. New York, 1917, Albert Gleizes".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Don, Solomon R. Guggenheim, New York, 1937.
Expositions: Ardsley Studios, New York, 1919, no. 6.
Salon des Indépendants, Paris, 1920, no. 1910.
Bibliographie: ROBBINS, D. "Gleizes and Delaunay", *Baltimore Museum of Art News*, vol. XXV, no. 3, printemps 1962, pp. 9-21.

Bien que ce ne soit pas sa dernière œuvre sur le thème du cirque, c'est à bien des égards le point culminant du traitement de ce sujet par Gleizes. Inspiré d'une toile de 1914 dans la Collection de Mme Gleizes où trapézistes, public et filets sont reconnaissables, cette œuvre est abstraite et utilise des plans obliques ainsi que le mouvement circulaire pour exprimer l'essence du rythme dynamique.

51. DESSIN POUR "NAISSANCE D'UN BUILDING". 1916.
Encre et crayon. 25 × 20 cm.
Signé et daté : "Naissance d'un building New York 1916 Alb Gleizes" ; au dos "no. 8° Dessin à la plume pour Naissance d'un Building New York 1916 Le tableau à l'huile doit être dans une collection allemande. Il a été vendu par Walden".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

52. NAISSANCE D'UN BUILDING. 1917.
Huile sur toile. 101,5 × 76 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 17".
The Cincinnati Art Museum, Don de Thomas C. Adler.
Exposition: Ardsley Studios, New York, 1919, no. 7.
Bibliographie: SCHOENER, A. *The Cincinnati Art Museum Bulletin*, 1956, p. 18-22.

Cette œuvre (et l'étude précédente qui s'y rapporte) sont le dernier résumé du thème de New York chez Gleizes. Nous y apercevons déjà tous les éléments de son style des années 20 auxquels s'ajoutent une sensualité de facture à laquelle il devait renoncer quelques années plus tard.

53. ÉTUDE POUR "SUR UNE ÉCUYERE DE CIRQUE". 1914.
Crayon. 27 × 21 cm.
Signé et daté en bas à droite. "A. GLEIZES Courbevoie 14".
Collection M. Augustin Terrin, Marseille.

Ce crayon est l'origine d'une gravure exécutée la même année, et qui servit aussi de modèle pour une série de toiles.

54. SUR UNE ÉCUYERE DE CIRQUE. 1919.
Huile sur toile. 95 × 75 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes, New York 19".
Collection M. Augustin Terrin, Marseille.
Expositions: Ardsley Studios, New York, 1919, no. 2.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 14.

C'est l'avant-dernière version de l'"*Ecuyère*", qui en 1914 (no. 53) fut le premier spécimen de la série des peintures du cirque. La dernière version, de 1920, fut reproduite dans *La Peinture Moderne*, Paris, 1924, de Ozenfant et Jeanneret, et se trouve au Musée National d'Art Moderne, Paris. Ces deux œuvres, ainsi que l'étude, se rapportent non seulement au tableau "*Sur un Vaudeville*" mais aussi à celui qui s'intitule *Sur le Cirque* ; ce dernier se trouve au Musée de Baltimore.

55. SUR L'AVENUE. 1920.
Huile sur toile. 162 × 129 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1920".
Collection M. Rudolf Indlekofer, Bâle.
Historique : G. David Thompson, Pittsbourg.
Exposition: Der Sturm, Berlin, 1921.

À Paris, après la guerre, Gleizes reste fidèle à certains thèmes spécifiques de New York, qu'il considérait comme représentatifs de l'orientation prise par la vie moderne collective. Bien que sa manière de composer ne changeât pas, il élimina délibérément de son art toutes les touches vigoureuses, afin de porter toute son attention sur les rapports entre les formes. Il bannit la présence, jusqu'alors dominante, de son geste manuel, le jugeant trop individuel et propre à constituer, croyait-il, un "artifice esthétique". Bien qu'il proscrivît la sensualité de l'exécution de la peinture, il garda ses tons éclatants et commença même à fabriquer ses propres couleurs, les mélangeant souvent avec de l'essence. Le résultat donna une pellicule matte extrêmement fragile, nette, mais malheureusement fort susceptible d'être abimée par l'humidité. Des œuvres telles que celle-ci trouvent leur aboutissement le plus ambitieux dans la monumentale étude d'une peinture murale pour la *Gare de M*, maintenant au Musée de Grenoble.

56. FEMME AU GANT NOIR. 1920.
Huile sur toile. 126 × 100 cm.
Signé en bas à droite : "Albert Gleizes", et daté en bas à gauche : "1920".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: Marlborough Gallery, Londres, 1956, no. 13 (sous le titre *Femme assise*).
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 17.
Musée de Grenoble, 1963, no. 23.
Bibliographie: LAKE and MAILLARD (ed.). *Dictionary of Modern Painting*, Paris, New York et Londres, 1956, p. 113.

Il existe un certain nombre de versions de cette toile qui représente bien un aspect de l'activité de Gleizes au début des années vingt: souvenir d'une réalité bien définie, évoquée dans l'ensemble d'une construction picturale de plus en plus appliquée.

57. TABLEAU. 1921.
Tempera sur panneau. 92 × 73 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes, 1921".
The Tate Gallery, Londres.
Historique : Léonce Rosenberg, Paris.
James Wardell Power, Jersey, Channel Islands.
Vente Power, chez Sotheby, 7 novembre 1962, no. 17 (sous le titre abstraction).
Bibliographie: *Bulletin de l'Effort Moderne*, mars 1925, no. 13, pp. 8–9.

La plupart des toiles de Gleizes de cette période étaient cependant des "peintures sans sujet", des recherches sur les relations plastiques centrées sur les problèmes visuels familiers de mouvement et de profondeur.

58. COMPOSITION. 1921.
Huile sur toile. 20 × 94 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 21".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Bibliographie: *Abstraction-Création*, no. 3, Paris, 1934, p. 18.

La réputation de Gleizes comme champion intransigeant d'un art austère et abstrait lui valut en 1921 ses premiers élèves, les peintres irlandais Mainie Jellett et Evie Hone. Obligé de clarifier ses méthodes pour ses élèves, et pour lui-même, il appela ses nouveaux plans obliques spécifiques "translation" et les mouvements circulaires "rotations". Ces deux éléments techniques de composition pourraient remonter à 1914 environ (voir le no. 29). Ses théories précisées, furent exprimées dans son livre *La peinture et ses lois, ce qui devait sortir du Cubisme*, écrit en 1922.

59. COMPOSITION OCTOBRE. 1922.
Huile sur toile. 94,5 × 46 cm.
Signé en bas à droite : "Alb Gleizes" ; daté en bas à gauche : X BRE 1922".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Bibliographie: GLEIZES, A. *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927, pl. 10.

Il existe des rapports entre cette toile et celle de 1923 intitulée *La Vieille Dame* (Marlborough, Londres, 1956, no. 18, ill.). Toutes deux sont inspirées d'une photographie jaunie de la grand-mère de Mme Gleizes, trouvée par Gleizes lui-même dans la maison familiale des Roche à Serrières.

60. L'ÉCOLIER. 1924.
Gouache et tempera sur toile. 92 × 73 cm.
Ni signé ni daté.
Musée Cantini, Marseille.
Exposition : Galerie Blanc, Aix-en-Provence, 1954.

61. DESSIN POUR "NATURE MORTE IMAGINAIRE, VERDÂTRE". 1923.
Crayon. 27 × 21 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 23" ; signé, daté et dédié au dos à Hilla Rebay, 1938.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

62. NATURE MORTE IMAGINAIRE, VERDÂTRE. 1924.
Huile sur carton. 101 × 75 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 24".
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection.

Expositions: *2ème Salon des Tuileries*, Paris, 1924.
René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 24.
Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 24.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 14.
Bibliographie: GRAY, C. "Gleizes", Magazine of Art, octobre 1950, p. 209.

À l'époque où Gleizes peint ces deux *Natures Mortes Imaginaires* datées de 1924, sa conception de l'échelle des valeurs était presque complètement formée et la nature morte—en tant que sujet—lui paraissait insignifiante, car il sentait que les objets de la vie quotidienne étaient incompatibles avec l'ampleur de la conception picturale. Une nature morte "imaginaire", cependant, était une autre affaire, et pouvait fournir l'occasion de créer des rapports parfaits des formes pures et non-figuratives.

63. SERRIÈRES. 1923. Crayon.
Crayon. 27 × 21 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes, Serrières 23" ; au dos "Dessin mine de plomb Sur Serrières 1923 pour une peinture qui appartient à Alb Gleizes no. 10".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Atelier de l'artiste, 1938.

64. COMPOSITION ACCORD, VUE DE SERRIÈRES. 1924.
Huile sur toile. 103,5 × 74,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "A. Gleizes 24".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 20.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 12.
Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1954, no. 21.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 24.
Musée de Grenoble, 1963, no. 30.

Ce tableau, le dessin qui le précède (no. 63) et la gouache suivante (no. 65) sont trois versions de la même vue fidèle de Serrières. Nous apercevons au premier plan le village s'étendant sur la colline avec le clocher de son église, et, au-delà, le pont qui traverse le Rhône et les champs, avec les arbres et les collines de l'Isère au loin.

65. SERRIÈRES. 1927.
Gouache. 21,5 × 15 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 27".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Hilla Rebay, Greens Farms, Connecticut.
Solomon R. Guggenheim, New York, 1938.
Don, Solomon R. Guggenheim, 1941.

66. SYMPHONIE EN VIOLET. 1930–31.
Huile sur toile. 196 × 131 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1930–31".
Collection Rudolf Indlekofer, Bâle.
Exposition: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 29.
Bibliographie: CHEVALIER, J. *Albert Gleizes et le Cubisme*, Bâle, 1962, p. 51.

Gleizes souhaitait introduire un mouvement lyrique dans ses grandes compositions à éléments multiples dont le type est les œuvres anciennes telle no. 69. En introduisant des éléments curvilignes de gris qui concentrent les couleurs environnantes, il faisait de la couleur une force active de composition, mettant les formes en mouvement et leur permettant de créer des élans rythmiques et de la profondeur dans la peinture plane.

67. COMPOSITION POUR "MÉDITATION". 1932–33.
Huile sur toile. 75,5 × 124,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 32–33".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

Gleizes fit ses premières études pour "*Méditation*" ou "*Contemplation*" en 1932–33 et, dans sa hiérarchie personnelle de la valeur de ses sujets, il attachait la plus grande signification à ces ouvrages. (La preuve s'en trouve dans ses illustrations pour les *Pensées* de Pascal). Un dessin pour cette œuvre est reproduit dans Albert Gleizes et le Cubisme, Bâle, 1962, p. 22 et une gravure dans les *Pensées* de Pascal, p. 68.

68. LUMIÈRE. 1932–33.
Huile sur toile. 112 × 78 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 32–33".
Collection Leonard Hutton Hutschnecker, New York.
Expositions: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 50.
Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 23.

"*Le problème de la lumière*", écrivit Gleizes "*est un problème de foi. La lumière n'est pas concrète, elle est parfaitement métaphysique, étant ineffable*". En croyant que l'espace, le temps et la lumière sont une seule et même chose, il sentit que, s'il pouvait faire mouvoir la couleur, d'une façon analogue au flux du spectre d'un arc-en-ciel, il pourrait approcher l'absolu.

69. LES SEPT ÉLÉMENTS. 1924–34.
Huile sur toile. 260 × 180 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 24".
Musée National d'Art Moderne, Paris.
Expositions: Galerie Drouant-David, Paris, 1943, no. 29.
Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 16.
Musée de Grenoble, 1963, no. 31.
Bibliographie: GLEIZES, A. *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927, p. 205.

C'est l'aboutissement, après un nouveau travail, de la première version avec addition de gris disposés en cercles rythmiques. L'élément central (tiré d'une peinture de 1924) se retrouve, sous le titre de "Grandeur de l'homme" dans l'illustration du chapitre 3 des *Pensées* de Pascal. Il existe encore une troisième version, de 1943 celle-ci, dans laquelle l'élément central est entièrement remplacé par une série de spirales tournantes.

70. LUMIÈRE JAUNE. 1933.
Huile sur toile. 84,5 × 114 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1933".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: René Gimpel Galerie, New York, 1937, no. 51.
Passedoit Gallery, New York, 1949, no. 19.
Bibliographie: GRAY, C. "Gleizes", *Magazine of Art*, octobre 1950, pp. 209–10.

71. LA VIERGE À L'ENFANT. 1935.
Huile sur toile. 142 × 95 cm.
Ni signé ni daté.
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Exposition: Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 30.

Il existe plusieurs versions de cette composition, l'une inversée et réalisée sur un carreau de céramique par Anne Dangar. Bien que l'iconographie en soit plus littérale et plus précise que dans beaucoup d'œuvres de cette période, cette toile montre cependant un relâchement de la technique picturale.

72. MATERNITÉ. 1936.
Encre. 27,5 × 18,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 36".
Collection M. et Mme Isadore Levin, Palm Beach.

73. ÉTUDE POUR LE PAVILLON DE L'AIR À L'EXPOSITION DES ARTS, PARIS. 1937.
Gouache. 28,5 × 64 cm.
Signé en bas à droite : "Albert Gleizes 37".
Collection M. et Mme Lester Avnet, Kings Point, New York.
Historique : Galerie 7, Paris.
Margit Chanin, New York.

On avait chargé Gleizes d'exécuter deux immenses peintures murales pour l'exposition de 1937, l'une pour le Pavillon de l'Air et l'autre, avec Survage et Léger, pour l'Union des Artistes. La peinture murale se trouve actuellement dans les réserves du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Le motif central en dérive d'une peinture de 1920, connue sous le titre "*Les deux Américains*", que Gleizes retoucha en 1924 et en 1945. La même composition fut aussi exécutée en mosaïque par Frank Perse.

74. ÉTUDE POUR ALADIN. 1938.
Gouache. 44 × 27 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 1938, Aladin".
Marlborough Gerson Gallery, New York.

75. QUATRE PERSONNAGES LÉGENDAIRES DU CIEL. 1939–40.
Huile sur toile.
A. LEONARD DE VINCI. 300 × 127 cm.
B. ALADIN. 310 × 188 cm.
C. SIMBAD. 308 × 189 cm.
D. ICARE. 309 × 189 cm.
Ni signé ni daté.
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Exposition: Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 54, 55, 56, 57.
Bibliographie: LABASTIE, A. "Albert Gleizes", *Arts de France*, 9, 1946, pp. 77–85.
"Présence d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, janvier 1952, p. 37.

Tout en travaillant aux peintures murales de l'exposition de 1937, Gleizes et Jacques Villon eurent l'idée d'exécuter une peinture murale pour l'auditorium de l'École des Arts et Métiers à Paris. Ils projetaient d'associer quatre panneaux de Villon illustrant la conquête matérielle de l'espace avec quatre panneaux de Gleizes symbolisant les rêves de l'homme sur l'espace. Bien que cette peinture murale n'ait jamais été exécutée, de nombreuses études en furent faites et Gleizes réalisa une toile particulière sur chaque sujet. Les illustrations pour les *Pensées* de Pascal montrent que la silhouette de Léonard développait le thème de la "Grandeur de l'Homme", tandis que le panneau d'*Icare* était en relation avec l'illustration du "Moi haïssable" et suggérait la chute de l'homme. En 1963, la Manufacture Nationale des Gobelins commença la traduction en tapisserie de cette œuvre des deux amis (achevée en 1964).

76. COMPOSITION. 1937.
Gouache. 28 × 20 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 37".
Collection Mlle Germaine Henry, Paris.

77. ÉTUDE POUR SUPPORT DE CONTEMPLATION. 1943.
Encre. 34 × 24 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 43".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

78. COMPOSITION, DOMINANTES ROSES ET VERTES. 1942.
Huile sur toile d'emballage. 217 × 132 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 42".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Historique : Don, Mme Albert Gleizes, Paris, 1963.
Bibliographie: "Présence d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, janvier 1952, pl. 16 p. 42.

Pendant la guerre, où il était impossible de trouver le matériel nécessaire à la peinture, Gleizes peignit sur des toiles d'emballage qu'il rendait compactes en y étalant de la colle mélangée à de la peinture. Il utilisa cette toile d'emballage pour quelques-unes des œuvres qu'il peignit d'abord et s'aperçut ensuite qu'elle convenait à sa facture de nouveau vigoureuse, car elle permettait les touches les plus puissantes tout en sauvegardant la matité de la surface à laquelle il attachait tant d'importance.

79. ÉTUDE POUR "MOUVEMENT À TACHES BLEUES". 1943.
Gouache. 11 × 14 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 43".
Collection M. Walter Firpo, Marseille.

80. MOUVEMENT À TACHES BLEUES. 1943.
Huile sur toile. 115,5 × 156 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 43".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1960, no. 46.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 32.
Musée de Grenoble, 1963, no. 43 (pl. XIII).

81. COMPOSITION. 1943.
Gouache 30,5 × 20 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 43".
Collection Mlle Germaine Henry, Paris.

82. POUR MÉDITATION. 1944.
Huile sur toile d'emballage. 65 × 54,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 44".
Collection Mme Albert Gleizes.
Exposition: Chapelle du Lycée Ampère, Lyon, 1947, no. 61.

83. ÉTUDE DÉDIÉE À ANNE DANGAR. 1944.
Gouache. 17 × 11,5 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1944" ; et "pour ma chère élève Anne Dangar Saint Remy-de-Provence avril 1945 Les Méjades Albert Gleizes".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

84. VENT DU NORD. 1945.
Huile sur toile. 100 × 80 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 1945".
Collection M. René Deroudille, Lyon.
Bibliographie: DEROUDILLE, R. "Albert Gleizes et les destinées du Cubisme", *i 4 Soli*, no. 2, 1955, pp. 6–7. (ill. comme *Ornement*).

À ses plans obliques spécifiques et à ses mouvements circulaires Gleizes a depuis la fin des années 30, ajouté ce qu'il appelait "la cadence", accent sombre destinée à harmoniser le mouvement de ses formes.

85. COMPOSITION. 1948.
Huile sur carton. 46 × 38 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Albert Gleizes 48".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.

Elle fait partie des dernières œuvres exécutées avant le projet d'illustrer les *Pensées* de Pascal, projet dont la réalisation allait demander deux ans.

86. GRANDEUR DE L'HOMME. 1950
Encre. 32 × 24 cm.
Signé en bas à droite : "A.G." ; en bas à gauche "no. 18. III Grandeur d'Homme".
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Don Mrs Kay Hillman, 1964.
Historique : Hans Kleinschmidt, New York.

C'est un dessin préparatoire pour une gravure des *Pensées* de Pascal (Chapitre III) (voir no. 75). D'une façon générale il symbolise la phrase de Pascal "*Le cœur a ses raisons...*".

87. COMPOSITION, BLANC, BLEU, VIOLET. 1952.
Huile sur carton. 80,5 × 52 cm.
Signé et daté en bas à droite : "Alb Gleizes 52".
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1960, no. 53.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 39.
Musée de Grenoble, 1963, no. 47 (pl. XV).

88. COMPOSITION, LA LIBELLULE. 1951—52.
Huile sur toile. 80 × 57 cm.
Ni signé ni daté.
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Exposition: Marlborough Gallery, Londres, 1956, no. 42. (avec une fausse date).

Tandis que Gleizes achevait ses gravures d'après Pascal, son style pictural atteignit une légèreté et une fluidité de touche dont seules approchent les séries de New York et des Bermudes (no. 77 à 177).

89. FIGURE GRIS-BRUN. 1952.
Huile sur carton. 109 × 66,5 cm.
Ni signé ni daté.
Collection Mme Albert Gleizes, Paris.
Expositions: Galerie Lucien Blanc, Aix-en-Provence, 1960, no. 54.
Musée Calvet, Avignon, 1962, no. 40.
Musée de Grenoble, 1963, no. 49 (pl. XVI).

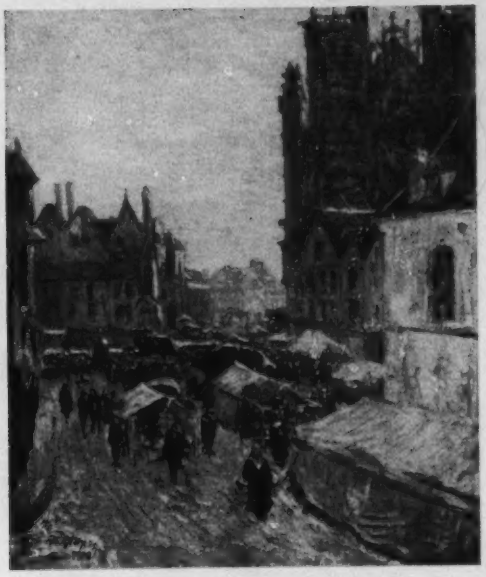
Même dans l'aisance épanouie de sa dernière manière, domine toujours l'effet austère d'une construction réfléchie, surtout dans une œuvre au chromatisme sombre.

ILLUSTRATIONS

4

1

3



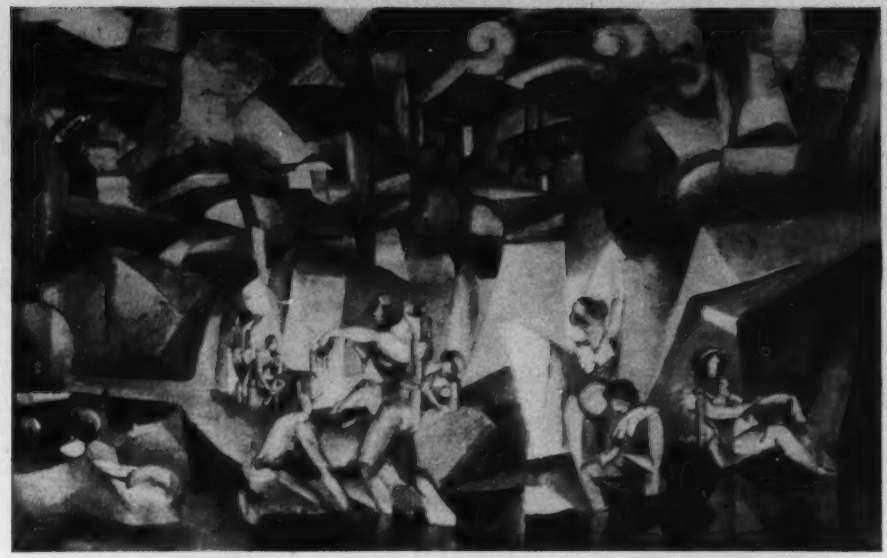
2

7

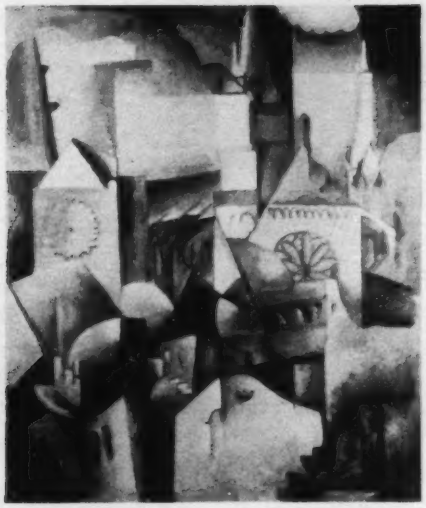
12

9

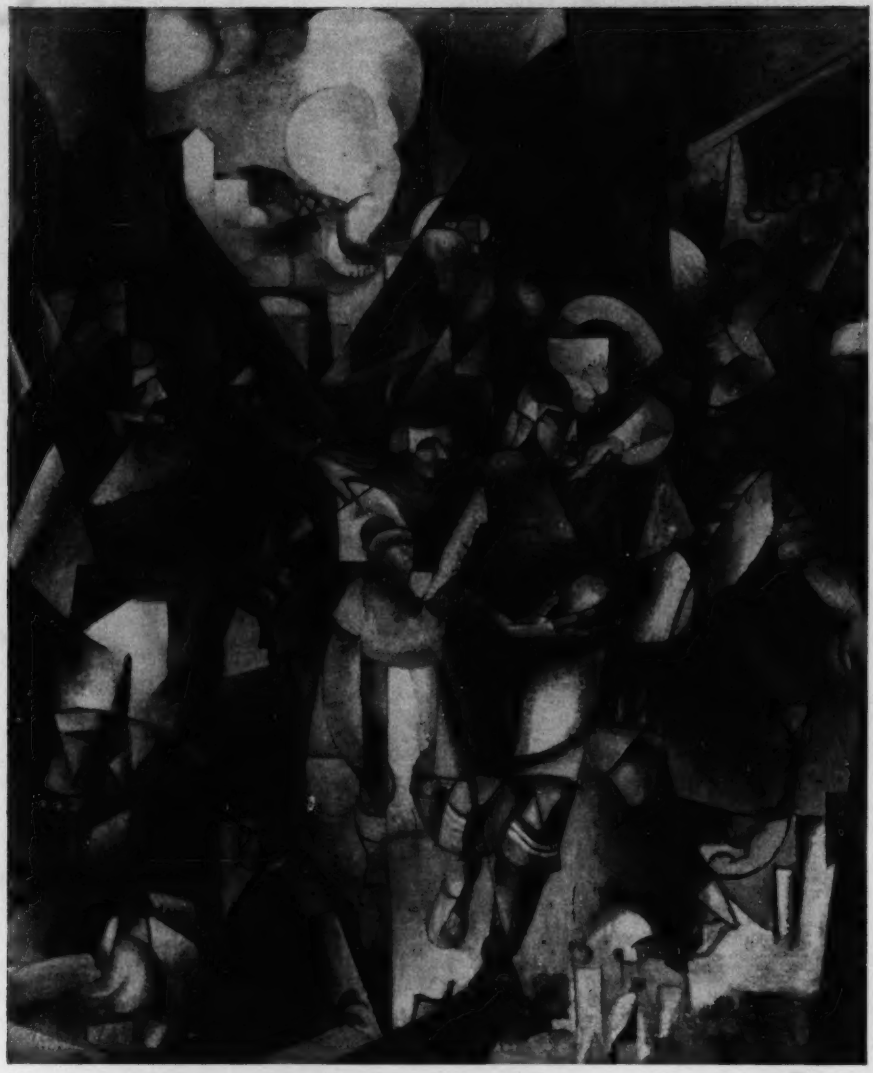
11



14.

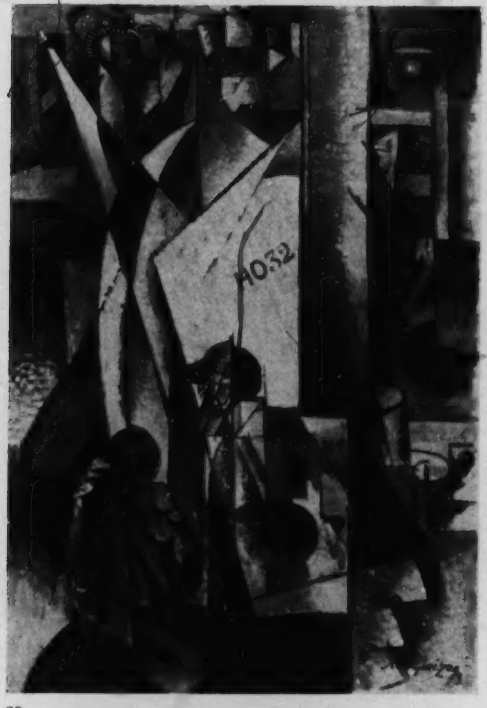


17

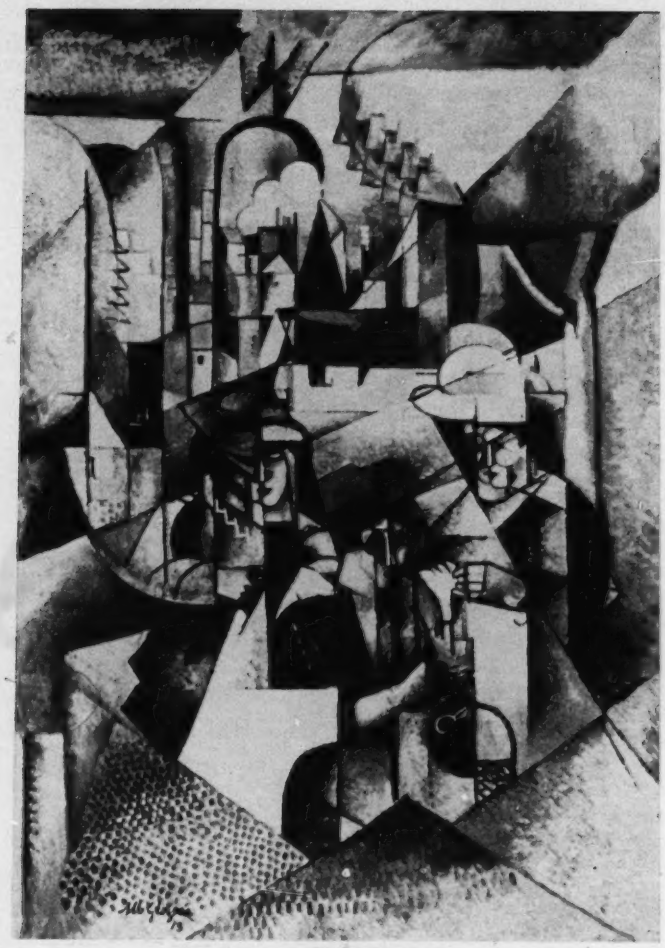


18

19



23



21

35

39

40

44

43

52

50

56

49

57

58

59

60

62

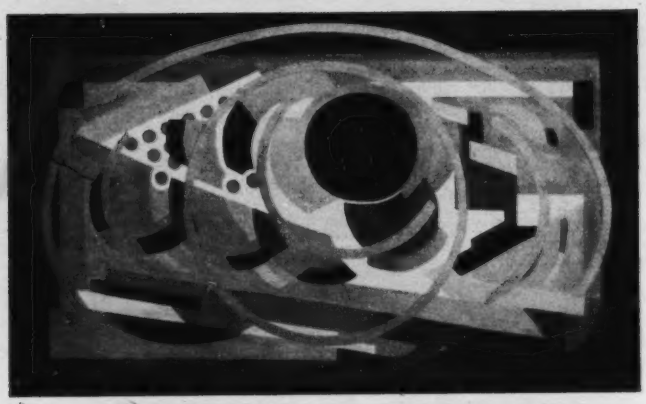
64

68

54

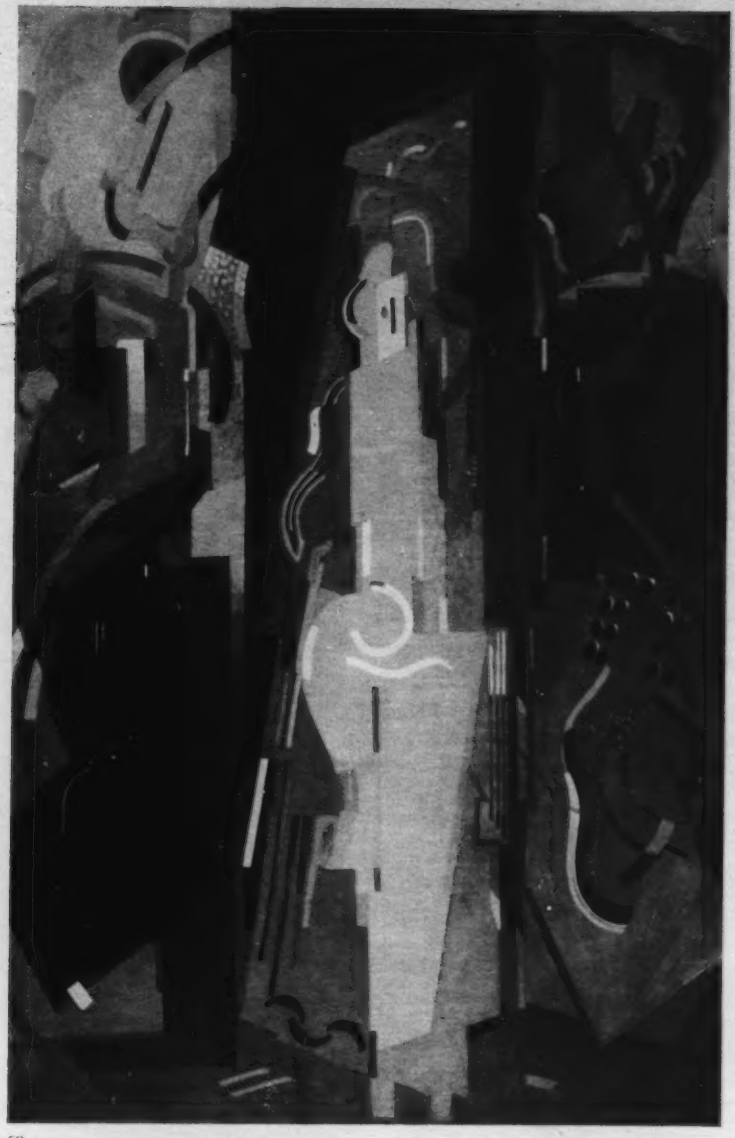
66

70



67

82



69

71

75 C

75 D

78

56 26

58 28

80

87

89

85

88

DOCUMENTATION

EXPOSITIONS PERSONNELLES

GALERIE DALMAU, Barcelone, 1916 (Automne), *Albert Gleizes.*

GALERIE DE L'EFFORT MODERNE, Paris, 1920, *Albert Gleizes.* Voir : *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, no. 1, 1924.

DER STURM, Berlin, novembre 1920, *Albert Gleizes.* 91ème exposition DER STURM. Circulante à Stuttgart, Rome et New York. Voir : *Der Sturm*, Baden-Baden 54, 1954, p. 266.

CHEZ LA CIBLE (POVOLOZKY), Paris, avril-mai 1921, *Albert Gleizes.*

BELMAISON GALLERY OF MODERN ART, Wanamaker's, New York, 15–31 mars 1923, *Exhibition of Recent Paintings by Albert Gleizes.*

KUHN AND KUHN, Dresde, 1924, *Albert Gleizes.*

GALERIE VAVIN-RASPAIL, Paris, 1925, *Albert Gleizes Rétrospective.*

ABSTRACTION-CRÉATION, Paris, 1er-15 juin 1934, *Exposition Gleizes : Œuvres de 1901–1934.*

RENÉ GIMPEL GALERIE, New York, 15 décembre 1936–15 janvier 1937, *Albert Gleizes. A Retrospective Exhibition.*

GALERIE DROUANT-DAVID, Paris, 20 mai–5 juin 1943, *Albert Gleizes.* Préface de Jean Chevalier.

GALERIE DES GARETS, Paris, 2–24 mai 1947, *Albert Gleizes.* Préface de Dom Angelico Surchamp, O.S.B.

CHAPELLE DU LYCÉE AMPÈRE, Lyon, 15 novembre–14 décembre 1947, *Albert Gleizes, 50 Ans de Peinture.* Préface de Marcel Michaud. Extraits de Surchamp et Gleizes provenant de *Témoignages*, 12 et 14.

GALERIE DES GARETS, Paris, avril 1948, *Gleizes : 30 Gouaches, Dessins et Céramiques.*

PASSEDOIT GALLERY, New York, 10 octobre–5 novembre 1949, *Albert Gleizes Retrospective Exhibition.*

GALERIE BERRY, Avignon, 22 juillet–20 août 1950, *Albert Gleizes, Peintures 1915–48.*

GALERIE MOULLOT, Marseille, septembre 1950, *Albert Gleizes.*

CHAPELLE DE L'ORATOIRE, Avignon, 22 juillet–31 août 1950, *Pensées de Pascal sur l'Homme et Dieu : 57 Eaux-Fortes par Albert Gleizes.* Préface d'Albert Gleizes.

MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE, Saint-Étienne, septembre 1950, *Pensées de Pascal sur l'Homme et Dieu : 57 Eaux-Fortes par Albert Gleizes.* Préface de Maurice Allemand.

LIBRAIRIE LA HUNE, Paris, 20 octobre–10 novembre 1950, *Pensées de Pascal sur l'Homme et Dieu : 57 Eaux-Fortes par Albert Gleizes.* Introduction de Gleizes.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON, 2–31 décembre 1950, *Pensées de Pascal sur l'Homme et Dieu, Illustrées de 57 Eaux-Fortes Originales par Albert Gleizes.* Préface de René Jullian.

GALERIE COLETTE ALLENDY, Paris, novembre 1951, *Albert Gleizes.*

GALERIE LUCIEN BLANC, Aix-en-Provence, novembre–décembre 1954, *Rétrospective Albert Gleizes,* Préface d'André Schoeller.

GALERIE MATHIAS FELS, Paris, 1956, *Albert Gleizes.*

MARLBOROUGH FINE ART, LTD., Londres, septembre–octobre 1956, *Albert Gleizes : Paintings, Gouaches, Drawings.* Préface de Juliette Roche Gleizes.

GALERIE SIMONE HELLER, Paris, septembre–octobre 1958, *Albert Gleizes.*

GALERIE LUCIEN BLANC, Aix-en-Provence, juillet-août 1960, *Albert Gleizes, 1881–1953.*

CHÂTEAU DE LOURMARIN, Lourmarin, juillet–août 1960, *Albert Gleizes, Art Sacré.*

GALERIE 7, Paris, 24 mai–14 juin 1962, *Exposition d'Albert Gleizes.*

MUSÉE CALVET, Avignon, printemps–été 1962. *Albert Gleizes, 1881–1953.* Textes de Lucien Blanc, Waldemar George, Fernand Rude.

MUSÉE DE GRENOBLE, Grenoble, 15 juin–août 1963, *Albert Gleizes et Tempête dans les Salons, 1910/1914.* Préface de Gabrielle Kueny.

EXPOSITIONS DE EUROPE

Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1902.

Salon d'Automne, Paris, 1903.

Salon d'Automne, Paris, 1904.

Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1906.

Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1907.

LA FRANÇAISE, Paris, janvier–février 1908, *Les Peintres de "L'Abbaye".*

Exposition de l'Art Français, printemps 1908, organisée par Alexandre Mercereau pour la *Toison d'Or*, Moscou.

Salon des Indépendants, Paris, 1910.

Le Valet de Carreau, Moscou, 1ère exposition, 1910 ; Seconde exposition, 1912.

Salon d'Automne, Paris, 1910.

Salon des Indépendants, Paris, 1911.

Indépendants de Bruxelles : Delaunay, Gleizes, Léger, Le Fauconnier, Segonzac, Bruxelles, 10 juin–3 juillet 1911. Préface du catalogue par Apollinaire.

GALERIE D'ART ANCIEN ET D'ART CONTEMPORAIN, Paris, 20 novembre–16 décembre 1911, *Exposition d'Art Contemporain.* Catalogue préfacé par René Blum.

Salon d'Automne, Paris, 1911.

Salon des Indépendants, Paris, 1912.

Salon d'Automne, Paris, 1912.

Société Normande de Peinture Moderne, Rouen, inaugurée le 6 mai 1912. 2ème exposition.

MUSÉE MUNICIPAL SUASSO, Amsterdam, 6 octobre–7 novembre 1912, *Moderne Kunst Kring.* Catalogue préfacé par Henri Le Fauconnier sous le titre : "La Sensibilité Moderne et le Tableau".

GALERIE DE LA BOÉTIE, Paris, 10–30 octobre 1912, *Salon de la Section d'Or.* Catalogue préfacé par René Blum.

GALERIE BERTHE WEILL, Paris, 17 janvier–1er février 1913, *Gleizes, Metzinger, Léger.* Introduction du catalogue par J. Granié.

Salon des Indépendants, Paris, 1913.

International Exhibition of Modern Art (The Armory Show), New York, Chicago, Boston, 1913.

DER STURM, Berlin, novembre 1913, *Expressionisten, Kubisten, Futuristen.*

GALERIE HANS GOLTZ, Munich, août–septembre 1913, *2 Gesamt Ausstellung Neue Kunst.* Textes du catalogue par Hausenstein et André Salmon.

Salon d'Automne, Paris, 1913. Préface du catalogue par Marcel Sembat.

DER STURM, Berlin, 20 septembre–octobre 1913, *Erster Deutscher Herbstsalon.*

Salon des Indépendants, Paris, 1914.

Exposition Universelle, Lyon, 1914.

S.V.U. MANES, Prague, février–mars 1914, *Moderni Umeni* (Art moderne). 45ème exposition, catalogue préfacé par Alexandre Mercereau.

GALERIE ANDRÉ GROULT, Paris, 6 avril–3 mai 1914, *Exposition de Sculptures de R. Duchamp-Villon ; Dessins, Aquarelles d'Albert Gleizes ; Gravures de Jacques Villon ; Dessins de Jean Metzinger.* Catalogue préfacé par André Salmon.

DER STURM, Berlin, juillet 1914, *Gleizes, Metzinger, Villon, Duchamp-Villon.*

CARROLL GALLERIES, New York, à partir du 2 janvier 1915, *First Exhibition of Contemporary French Art.* Préface de Fréderick James Gregg.

CARROLL GALLERIES, New York, à partir du 13 février 1915, *Second Exhibition of Works by Contemporary French Artists.* La préface du catalogue n'est pas signée.

CARROLL GALLERIES, New York, 8 mars–3 avril 1915, *Third Exhibition of Contemporary French Art.*

BOURGEOIS GALLERIES, New York, 3–29 avril 1916, *Exhibition of Modern Art, arranged by a group of European and American Artists in New York.*

MONTROSS GALLERY, New York, 4–22 avril 1916, *Pictures by Crotti, Duchamp, Gleizes, Metzinger.*

Den Franske Utstilling, Oslo, novembre–décembre 1916.

BOURGEOIS GALLERIES, New York, 10 février–10 mars 1917, *Exhibition of Modern Art, arranged by a group of European and American Artists in New York.*

GRAND CENTRAL PALACE, New York, 10 avril–6 mai 1917, *New York Independants (Society of Independant Artists).*

BOURGEOIS GALLERIES, New York, 11 novembre–11 décembre 1917, *Exhibition of Modern Art.*

ARDSLEY STUDIOS, Columbia Heights, New York, à partir du 31 mars 1919, *Lithographs by Fantin-Latour and Recent Paintings by Albert Gleizes.* Catalogue préfacé par Hamilton Easter Field.

BOURGEOIS GALLERIES, New York, mai 1919, *Annual Exhibition of Modern Art.* Catalogue préfacé par Albert Gleizes.

Salon d'Automne, Paris, 1919.

Salon des Indépendants, Paris, 1920.

GALERIE DE LA BOÉTIE, Paris, mars 1920, *2ème Salon de la Section d'Or.* Exposition circulante : Bruxelles et Amsterdam.

Salon d'Automne, Paris, 1920.

PENNSYLVANIA ACADEMY OF FINE ARTS, Philadelphie, 1920, *Loan Exhibition of Paintings and Drawings by Artists of the Modern French School.*

GALERIE WEILL, Paris, décembre 1920–janvier 1921, *Fauves, Cubistes et Post-Cubistes.*

DER STURM, Berlin, janvier 1921, 93ème exposition, *Albert Gleizes, Jacques Villon, Louis Marcoussis.*

Exposition Internationale des Arts Plastiques, Genève, janvier 1921.

MUSEUM OF FRENCH ART, New York, 16 mars–3 avril 1921, *Loan Exhibition : Works by Cézanne, Redon... and others.* Avant-propos du catalogue par Forbes Watson.

DER STURM, Berlin, septembre 1921, *Hundertste Austellung.*

Salon d'Automne, Paris, 1921.

GALERIE DE L'EFFORT MODERNE, Paris, 1921, *Les Maîtres du Cubisme.*

BELMAISON GALLERY OF MODERN ART, Wanamaker's, New York, 9 mars– 31 mars 1922.

Ier Salon des Tuileries, Paris, 1923.

Salon des Indépendants, Paris, 1923.

MUSÉE MUNICIPAL, Amsterdam, avril–mai 1924, *Exposition de l'Effort Moderne.*

GALERIE BRIANT-ROBERT, Paris, 1924, *Gleizes, Valmier, Lurçat, Marcoussis.*

2ème Salon des Tuileries, Paris, 1924.

Salon d'Automne, Paris, 1924.

GALERIE VAVIN-RASPAIL, Paris, 12–31 janvier 1925, *Section d'Or.* Préface du catalogue par Guillaume Dalbert.

L'Art d'Aujourd'hui (L'Art Plastique Non-imitatif), Paris, 30 novembre–décembre 1925.

3ème Salon des Tuileries, Paris, 1925.

Salon d'Automne, Paris, 1925.

THE BROOKLYN MUSEUM, New York, novembre–décembre 1926, *International Exhibition of Modern Art*, organisée par la Société Anonyme.

GRAND PALAIS, Paris, 1926, *Salon des Indépendants, Trente Ans d'Art Indépendant.*

4ème Salon des Tuileries, Paris, 1926.

Salon d'Automne, Paris, 1926.

5ème Salon des Tuileries, Paris, 1927.

6ème Salon des Tuileries, Paris, 1928.

Salon d'Automne, Paris 1928.

7ème Salon des Tuileries, Paris, 1929.

DE HAUKE & CO., New York, avril 1930, *Cubism (période 1910–1913).*

Le Salon de Printemps, Nice, 29 mars–14 avril 1930. Préface du catalogue par Albert Gleizes, exposition organisée par Walter Firpo.

8ème Salon des Tuileries, Paris, 1930.

LEONCE ROSENBERG, Paris, 25 avril–25 mai 1932, *Exposition d'Œuvres Cubistes, Surréalistes et Abstraites.*

GALERIE BONJEAN, Paris, mai–juin 1932, *L'Époque Héroïque du Cubisme.*

STUTTGART KUNSTGEBAUDE, Stuttgart, 1932.

L'Art Rhodanien, Serrières, septembre 1932.

12ème Salon des Tuileries, Paris, 1934.

GRAND PALAIS, Paris, 20 janvier–4 mars 1934, *Société des Artistes Indépendants* (50ème anniversaire).

LES EXPOSITIONS DES "BEAUX-ARTS", Paris, mars-avril 1935, *Les Créateurs du Cubisme.* Catalogue de Raymond Cogniat, préface de Maurice Raynal.

Premier Salon de l'Art Mural, Paris, 31 mai–30 juin 1935.

CARNEGIE INSTITUTE, Pittsburgh, 15 octobre–6 décembre 1936, *International Exhibition of Paintings.*

MUSEUM OF LIVING ART (A. E. GALLATIN COLLECTION), New York University, New York, décembre 1936. Catalogue de Jean Hélion.

PETIT PALAIS, Paris, juin–octobre 1937, *Les Maîtres de l'Art Indépendant, 1895–1937.*

CARNEGIE INSTITUTE, Pittsburgh, 14 octobre–5 décembre 1937, *International Exhibition of Paintings.*

Exposition Internationale des Arts et Techniques, Paris, 1937.

L'ASSOCIATION D'ART MURAL, Paris, *Troisième Salon de l'Art Mural*, juin 1938.

GEORGE WILDENSTEIN AND CO., Londres, janvier 1939, *From the Salon d'Automne.*

MUSEE GALLIERA, Paris, mars–avril 1939, *De l'Idée à la Forme.* (Exposition PORZA).

BERNER KUNSTMUSEUM, Berne, 6 mai–4 juin 1939, *Picasso, Braque, Gris, Léger, Gleizes, Borès, Beaudin, Vines, Laurens.*

GALERIE DE FRANCE, Paris, 25 mai–30 juin 1945, *Le Cubisme 1911–1918.* Préface du catalogue par Bernard Dorival.

MUSÉE MUNICIPAL D'ART MODERNE, Paris, juillet 1945, *Salon des Réalités Nouvelles.*

THE LONDON GALLERY, Londres, mai 1947, *The Cubist Spirit in its Time.*

GALERIE DES GARETS, Paris, 20 avril–11 mai 1948, *Gouaches par Albert Gleizes ; Céramiques d'après Gleizes par Anne Dangar.*

PALAIS DES PAPES, Avignon, 20 juillet–30 octobre 1948, *Exposition d'Art Sacré.*

GALERIE COLETTE ALLENDY, Paris, 27 février–15 mars 1951, *Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Albert Gleizes.*

STEDELIJK VAN ABBE-MUSEUM, Eindhoven, mars 1951, *De Europese Kunst.*

PALAIS DU KURSAAL, Menton, 3 août–1er octobre 1951, *Ière Biennale de Peinture de France.* Ier Prix pour Gleizes. (Nouvelle présentation de la Biennale de Menton, Salle Gleizes à Marseille, octobre 1951.)

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SAO PAULO, São Paulo, Brésil, Octobre 1951, *I Biennal.*

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris, mai–juin 1952, *L'Œuvre du XXème siècle.*

SOCIÉTÉ DES BEAUX-ARTS DE DRAGUIGNAN, Draguignan, 29 mai–15 juin 1952, *3ème Salon, Peinture et Sculpture.*

Salon de Cavaillon, Cavaillon, novembre 1952.

GALERIE PAB, ALÈS, 20–28 décembre 1952, *Gleizes, Picabia, Survage.*

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris, 30 janvier–9 avril 1953, *Le Cubisme 1907–1914*, Préface de Jean Cassou.

HÔTEL DE VILLE, Avignon, février–mars 1953, *Salon d'Avignon.*

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, Paris, mars–avril 1953, *Exposition du Cubisme aux Arts Traditionnels, "la leçon d'Albert Gleizes".*

CIMAISE DE PARIS, 5–14 mai 1953, *Les Peintres de l'École de Gleizes*

Salon des Indépendants, Paris, 1953.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SAO PAULO, São Paulo, Brésil, décembre 1953, *II Bienal.*

MODERNA MUSEETS VÄNNER, Stockholm, 1954, *Cézanne Till Picasso.*

STUTTGARTER KUNSTKABINET, Stuttgart, 24–26 novembre 1954, *20. Kunst-Auktion, Sammlung Nell Walden.*

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris, 1954, *Le Dessin, de Toulouse-Lautrec aux Cubistes.* Catalogue de Bernard Dorival.

MARLBOROUGH GALLERY, Londres, 1955, *Twentieth Century Masters.*

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN MUSEUM, Ann Arbor, 1955, *The Winston Collection.*

GALERIE DE L'INSTITUT, Paris, 18 mars–13 avril 1955, *Évocation de l'Époque Héroïque.* Introduction de Waldemar George.

MUSÉE D'ANTIBES, Antibes, été 1955, *Tapisseries, Atelier J. de la Baume-Dürrbach.* Tapisseries, d'après Albert Gleizes.

ROSE FRIED GALLERY, New York, 17 octobre–26 novembre 1955, *30 Works by 17 Modern Masters.*

GALERIE DE L'INSTITUT, Paris, 16 mars–5 avril 1956, *Six Disciples de Gleizes.* Comprenant René Barlerin, Jean Chevalier, Albert Coste, Henriette Gremeret, Maurice Gremeret et René Pascal.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris 23 mars–fin mai 1957, *Depuis Bonnard.*

KUNSTHALLE RECKLINGHAUSEN, Recklinghausen, 16 juin–31 juillet 1957, *Verkannte Kunst : Ausstellung der Ruhrfestspiele.*

MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE, Saint-Étienne, 1957, *Art Abstrait, Les Premières Générations (1910–1939).* Catalogue de Maurice Allemand.

GALERIE ANDRÉ BOST, Valence, 31 août–14 septembre 1957, *Autour de Moly-Sabata.*

DETROIT INSTITUTE OF ARTS, 27 septembre–3 novembre 1957 ; VIRGINIA MUSEUM OF ART, 13 décembre–15 janvier 1958 ; SAN FRANCISCO MUSEUM OF ART, 23 janvier–13 mars 1958 ; MILWAUKEE ART INSTITUTE, 11 avril–12 mai 1958 ; *The Collection of Mr. and Mrs Harry Lewis Winston.*

SOCIÉTÉ VIVAROISE DES BEAUX-ARTS, Hôtel de Ville de Privas, 27 octobre–11 novembre 1957, *Albert Gleizes et les Peintres Vivarois et Rhodaniens.* Introduction de Louis Cros.

Paintings from the Musée National d'Art Moderne, Paris, 2 octobre 1957–15 avril 1958, INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, Boston, Massachusetts ; COLUMBUS GALLERY OF FINE ARTS, Columbus, Ohio ; CARNEGIE INSTITUTE, Pittsburgh, Pennsylvanie ; WALKER ART CENTER, Minneapolis, Minnesota.

MARLBOROUGH FINE ART LTD., Londres, octobre–décembre 1957, *XIX and XX Century European Masters.*

GALERIE KNOEDLER, Paris, 1958, *Les Soirées de Paris.*

THE BROOKLYN MUSEUM, New York, 28 avril–27 juillet 1958, *The Brooklyn Bridge.*

GALERIE FRICKER, Paris, 13 mars–9 avril 1959, *Rythmes et Danses.*

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris, juillet 1959, *L'École de Paris dans les Collections Belges.*

MARLBOROUGH FINE ART LTD., Londres, février–mars 1960, *XIX & XX Century Drawings and Watercolors.*

YALE UNIVERSITY ART GALLERY, New Haven, mai–juin 1960, *Exhibition by Yale Collectors.*

École de Paris, Art Décoratif, Tokyo, 1960. Compositions de Dangar d'après Gleizes.

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, Paris, 4 novembre 1960–23 janvier 1961, *"Les Sources du XXème siècle", Les Arts en Europe de 1884 à 1914.*

HAUS DER KUNST, Munich, juillet–septembre 1961, *Von Bonnard bis Heute.*

INTERNATIONAL GALLERIES, Chicago, 15 septembre–7 octobre 1961, *Modern Masters.*

NATIONAL GALERIE, Berlin, 24 septembre–19 novembre 1961, *Der Sturm.*

NATIONAL MUSEUM, Tokyo, novembre 1961–janvier 1962, *Exposition d'Art Français, 1840–1940.*

HÔTEL ESTRINE, St. Rémy-de-Provence, juillet–août 1962, *Gleizes et Disciples.*

MUSEUM DES 20. JAHRHUNDERTS, Vienne, 21 septembre–4 novembre 1962, *Kunst von 1900 bis Heute.*

WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM, Cologne, 12 septembre–9 décembre 1962, *Europäische Kunst 1912.*

NEW YORK PUBLIC LIBRARY, New York 1963, *Stravinsky and the Theatre, A catalogue of Decor and Costume designs for stage productions of his works 1910–1962.*

UNIVERSITÉ DE PARIS, PALAIS DE LA DÉCOUVERTE, Paris, 20 janvier–17 février 1963, *Formes mathématiques, Peintres, Sculpteurs Contemporains.*

LOEB STUDENT CENTER, New York, 6–20 mars 1963, *Selected Works from the N.Y.U. Art Collection.*

GALERIE SUILLEROT, Paris, juin 1963, *Les Peintres Cubistes.*

KAPLAN GALLERY, Londres, octobre–11 novembre 1963, *The Cubist Painters.*

GALERIE ROMANET, Paris, novembre 1963, *Deux cents Aquarelles et Dessins de Renoir à Picasso.*

GALERIE ROMANET, Paris, avril 1964, *Quelques Tableaux parmi les Autres.*

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES D'ALBERT GLEIZES

"L'Art et ses représentants. Jean Metzinger", *Revue Indépendante*, Paris, septembre 1911, pp. 161–172.

"Le Fauconnier et son œuvre", *Revue Indépendante*, Paris, octobre 1911. Article indéterminé cité dans les bibliographies de Le Fauconnier.

"Les Beaux-Arts. À propos du Salon d'Automne", *Les Bandeaux d'Or*, série 4, no. 13, 1911–1912, pp. 42–51.

"Cubisme devant les Artistes", *Les Annales politiques et littéraires*, Paris, décembre 1912, pp. 473–475. Réponse à une enquête.

"Le Cubisme et la Tradition", *Montjoie*, Paris, 10 février, 1913, p. 4. Réédité dans *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927.

(Extraits de *O Kubisme*), *Soyuz Molodezhi, Sbornik*, St Petersbourg, no. 3, 1913. Avec commentaires. Références de GRAY, CAMILLA. *The Great Experiment : Russian Art, 1893–1922*, New York, Abrams, 1962, p. 308.

"Opinions (Mes Tableaux)", *Montjoie*, Paris, no. 11–12, novembre–décembre, 1913.

"C'est en allant se jeter à la mer que le fleuve reste fidèle à sa source", *Le Mot*, Paris, vol. I, no. 17, 1er mai 1915.

"French Artists Spur on American Art", *New York Herald*, 24 octobre 1915, 2ème partie, pp. 2–3. Interview.

(Entretien avec Gleizes (et Duchamp, Picabia et Crotti)), *The Literary Digest*, New York, 27 novembre 1915, pp. 1224, 1225.

"La Peinture Moderne", *391*, New York, no. 5, juin 1917.

"The Abbey of Créteil, A communistic Experiment", *The Modern School*, Stelton, New Jersey, octobre 1918. Édité par Carl Zigrosser.

"The Impersonality of American Art", *Playboy*, New York, no. 4 et 5, 1919, pp. 25, 26. Traduit par Stephen Bourgeois. Préface pour une exposition d'art Moderne à la Bourgeois Galleries, New York, 1919.

"Vers une époque de bâtisseurs", *Clarté (Bulletin français)*, Paris, 1ère série, octobre–novembre ( ), 1919.

(Lettre à Herwarth Walden, 30 avril, 1920), *Der Sturm*, Berlin, Nationalgalerie, septembre 1961, p. 46.

"L'Affaire dada", *Action*, Paris, no. 3, avril 1920, pp. 26–32. en anglais dans MOTHERWELL, ROBERT, ed. *Dada Painters and Poets*, New York, 1951, pp. 298–302.

"Dieu Nouveau", *La Vie des Lettres*, Paris, octobre 1920, p. 178 et suivantes.

"Réhabilitation des Arts Plastiques", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, 2ème série, no. 4, avril 1921, pp. 411–422. Réédité dans *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927.

"L'État du Cubisme aujourd'hui", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, 2ème série, no. 15, 1922, pp. 13–17.

"Ein Neuer Naturalismus ? Eine Rundfrage des Kunstblatts", *das Kunstblatt*, vol. 6, no. 9, 1922, pp. 387–389. Réponse à une enquête.

"Perle", *La Bataille Littéraire*, Bruxelles, vol. 4 no. 2, 25 février 1922, pp. 35, 36. Un poème, New York, 1916.

"Tradition und Freiheit, *Das Kunstblatt*, vol. 6, no. 1, 1922, pp. 26–32.

"La Peinture et ses Lois : Ce qui devait sortir du Cubisme", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, 2ème Série, no. 12, mars 1923, pp. 26–73.

"Jean Lurçat", *das Kunstblatt*, vol. 7, no. 8, 1923, pp. 225–28.

"L'Art Moderne et la Société Nouvelle", *Moniteur de l'Académie Socialiste*, Moscou, 1923. Réédité dans *Tradition et Cubisme*, Paris, 1927, pp. 149–161.

"Où va la peinture moderne ?", *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, no. 5, mai 1924, p. 14. Réponse à une enquête.

"La Peinture et ses Lois", *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, no. 5, mai 1924, pp. 4–9; no. 13, mars 1925, pp. 1–4.

"À propos de la Section d'Or de 1912", *Les Arts Plastiques*, Paris, no. 1, janvier 1925, pp. 5–7.

"Chez les Cubistes : une enquête", *Bulletin de la Vie Artistique*, Paris, vol. 6, no. 1, janvier 1925, pp. 15–19. Réponse à une enquête.

"L'inquiétude, Crise plastique", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, 2ème série, no. 20, mai 1925, pp. 38–52.

"À l'Exposition, que pensez-vous du... Pavillon de Russie", *Bulletin de la Vie Artistique*, vol. 6, no. 11, 1er juin 1925, pp. 235–37. Réponse à une enquête.

"Cubisme", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, 2ème série, no. 21, 1926, pp. 51–65. Cité comme texte français de *Kubismus*, Bauhausbücher 13, 1928, écrit en septembre 1925 à Serrières.

"Cubisme (Vers une conscience plastique)", *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris, no. 22, février 1926, pp. 6–7 ; no. 23, mars 1926, pp. 4–6 ; no. 24, avril 1926, pp. 4–5 ; no. 25, mai 1926, pp. 1–3 ; no. 26, juin 1926, pp. 1–3 ; no. 27, juillet 1926, pp. 1–4 ; no. 28, octobre 1926, pp. 1–3 ; no. 29, novembre 1926, pp. 1–3 ; no. 30, décembre 1926, pp. 1–2 ; no. 31, janvier 1927, pp. 1–3 ; no. 32, février 1927, pp. 1–5. Extraits, cités comme faisant partie de *Kubismus*, Bauhausbücher, 13.

"L'Épopée. De la Forme Immobile à la Forme Mobile", *Le Rouge et le Noir*, Paris, octobre, 1929, pp. 57–99. Dernier texte français paru de *Kubismus*, Bauhausbücher 13, 1928.

"Charles Henry et le Vitalisme", *Cahiers de l'Étoile*, Paris, no. 13, janvier–février 1930, pp. 112–128.

(Préface de la *Forme et l'Histoire*), *L'Alliance Universelle*, Paris, 30 avril 1930.

"Les Attitudes Fondamentales de l'Esprit Moderne", *Bulletin du VIIème Congrès de la Fédération Internationale des Unions Intellectuelles*, Cracovie, octobre 1930.

(Préface à l'exposition de Peintures chez Gottfried Graf, Berlin, 1931). Cité dans Chevalier, "Le Dénouement traditionnel du Cubisme, 2", *Confluences*, Lyon, no. 8, février 1942, p. 193.

"Civilisation et Propositions", *La Semaine Égyptienne*, Alexandrie, 31 octobre 1932, p. 5.

"Moly-Sabata ou le Retour des Artistes au Village", *Sud Magazine*, Marseille, no. 1021, 1er juin 1932.

(Exposé), *Abstraction-Création, Art Non Figuratif*, Paris, no. 1, 1932, pp. 15, 16.

"La Grande Ville et ses Signes", *la Liberté*, Paris, 7 mai 1933, p. 2.

"Vers la Régénération Individuelle", *Régénération*, Paris, série nouvelle, no. 46, juillet–août, 1933, pp. 117–119.

(Exposé), *Abstraction-Création*, Art non Figuratif, Paris, no. 2, 1933, p. 18.

"Le Retour de l'Homme à la Vie", *Régénération*, Paris, no. 49, mars 1934, pp. 7–12.

"Jeunesse", *Régénération*, Paris, no. 51, mai 1934, pp. 4–7.

(Exposé), *Abstraction-Création, Art Non Figuratif*, Paris, no. 3, 1934, p. 18.

"Agriculture et Machinisme", *Régénération*, Paris, no. 53, août–septembre 1934, pp. 11–14. Version développée de l'article original publié dans le *Lyon Républicain*, 1er janvier 1932.

"Le Groupe de l'Abbaye. La Nouvelle Abbaye de Moly-Sabata", *Cahiers Américains*, Paris, New York, no. 6, hiver 1934, pp. 253–59.

"Le Retour à la Terre", *Beaux-Arts*, Paris, 14 décembre 1934, p. 2.

"Peinture et Peinture", *Sud Magazine*, Marseille, no. 8, août (?) 1935. Tiré à part.

"Retour à l'Homme. Mais à quel Homme ?", décembre 1935, tiré à part probablement de *Sud Magazine*, Marseille.

"Arabesques", *Cahiers du Sud*, (Numéro spécial), "L'Islam et l'Occident", vol. 22, no. 175, août–septembre 1935, pp. 101–106. Article daté de Serrières, Ardèche, novembre 1934.

(Exposé), *Abstraction-Création, Art Non Figuratif*, Paris, no. 5, 1936, pp. 7 et 8.

"La question de Métier", *Beaux-Arts*, Paris, 9 octobre 1936, p. 1.

"Art Régional", *Tous les Arts à Paris*, Paris, 15 décembre 1936.

"Le Problème de la Lumière", *Cahiers du Sud*, vol. 24, no. 192, mars 1937, pp. 190–207.

"Cubisme et Surréalisme ; Deux Tentatives pour redécouvrir l'Homme", *2ème Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937.

La Signification Humaine du Cubisme, Sablons, Moly-Sabata, 1938. Conférence faite au Petit Palais, Paris, 18 juillet 1938.

"Signification Humaine du Cubisme", *Beaux-Arts*, Paris, 22 juillet 1938, p. 6.

"Tradition et Modernisme, *Art et Artiste*, Paris, no. 37, janvier 1939, pp. 109–115.

"Artistes et Artisans", *l'Opinion*, Cannes, 31 mai 1941.

"Spiritualité, Rythme, Forme", *Confluences : Les Problèmes de la Peinture*, Lyon, 1945, Section 6, Numéro spécial, édité par Gaston Diehl.

"Apollinaire, la Justice et Moi", *Guillaume Apollinaire, Souvenirs et Témoignages*, Paris, Éditions de la Tête Noire, 1946, pp. 53–65. Édité par Marcel Adema.

"L'Arc en Ciel, Clé de l'Art Chrétien Médiéval", *Les Études Philosophiques*, nouvelle série, no. 2, avril–juin, 1946.

(Exposé), *Réalités Nouvelles*, Paris, no. 1, 1947, pp. 34, 35.

"Préliminaires à une Étude sur les Variations Iconographiques de la Croix", *Témoignages*, Cahiers de la Pierre-qui-Vire, octobre 1947.

"Y a-t-il un Art Traditionnel Chrétien ?", *Témoignages*, Cahiers de la Pierre-qui-Vire, juillet, 1948.

"L'Art Sacré est Théologique et Symbolique", *Arts*, Paris, No 148, 9 janvier 1948, p. 8. Réimpression d'un article introuvable d'Albert Gleizes, "Autorité Spirituelle et Pouvoir Temporel", (1939–40).

"Active Tradition of the East and West", *Art and Thought*, Londres, février 1948, pp. 244–251. Hommage à Ananda K. Coomaraswamy.

"Les Pensées de Pascal", *Chapelle de l'Oratoire*, Avignon, 22 juillet–31 août 1950. Introduction de Gleizes.

"Peinture d'Opinion et Peinture de Métier", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, juin 1951.

"Réflexions sur l'Art dit Abstrait et du Caractère de l'Image dans la Non-Figuration, I", *L'Atelier de la Rose*", Lyon, octobre 1951.

"Réflexions sur l'Art dit Abstrait et du Caractère de l'Image dans la Non-Figuration, II", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, janvier 1952.

"L'Esprit Fondamental de l'Art Roman", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, septembre 1952.

"Mentalité Renouvelée, I", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, décembre 1952.

"L'Esprit de ma fresque : L'Eucharistie", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, mars 1953.

"Mentalité Renouvelée, II", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, juin 1953.

"Présence d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, Saint-Léger-Vauban, no. 6-7, janvier 1952. Extraits de ses œuvres publiées.

"Conformisme, Réforme et Révolution", *Correspondances*, Tunis, no. 2, 1954, pp. 39-46. Précédé d'une note biographique de Jean Cathelin.

"Anne Dangar, a Potter, (a funeral elegy), La belle Journée est passée", *Zodiaque*, Saint-Léger-Vauban, no. 25, avril 1955.

"Caractères de l'Art Celtique", extraits de Gleizes, *La Forme et l'Histoire*, 1932. Réédité dans *Actualité de l'Art Celtique*, *Cahiers d'Histoire et de Folklore*, Lyon, 1956, pp. 55-97.

(Introduction à) JELLETT, MAINIE, *The Artists' Vision*, Dundalk, Dundalgan Press, 1958, pp. 25-45. Écrit en 1948.

OUVRAGES D'ALBERT GLEIZES

Du Cubisme, Paris, Figuière, 1912. En collaboration avec Jean Metzinger.

Cubism, Londres, T. Fisher Unwin, 1913. En collaboration avec Jean Metzinger. 1ère édition anglaise.

O Kubisme, Saint Petersbourg, 1913. En collaboration avec Jean Metzinger. Traduit par E. Niesen. Références de GRAY, CAMILLA. *The Great Experiment : Russian Art, 1893-1922*, New York, Abrams, 1962, p. 308.

O Kubisme, Moscou, 1913. En collaboration avec Jean Metzinger. Traduit par M. Voloshin. Références de GRAY, CAMILLA. *The Great Experiment : Russian Art, 1893-1922*, New York, Abrams, 1962, p. 308.

Du Cubisme, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1947. En collaboration avec Jean Metzinger. Préface de Gleizes.

Du Cubisme, Genève, 1918. Livre introuvable, cité souvent dans les bibliographies de Gleizes sur le *Cubisme* ; Mentionné dans HINTZE, *Modern Konst 1900-Totet*, Helsinki, 1930, p. 353 comme "édition revue récemment par Gleizes".

Du Cubisme et des moyens de le comprendre, *Paris*, la Cible, Povolozky, 1920. Édition allemande : *Vom Kubismus ; die Mittel zu seinem Verständnis*, Berlin, Der Sturm, 1922.

La Mission créatrice de l'Homme dans le domaine plastique, Paris, La Cible, Povolozky, 1921.

La Peinture et ses Lois. Ce qui devait sortir du Cubisme, Paris, 1924 ; Seconde édition, *La Pensée Universitaire*, Aix, 1961. La première fut publiée dans la Revue : *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, mars, 1923.

Poslannictwo, Twocze Czlowieka W Dziedzinie Plastyki, Praesens, no. 2, Varsovie, 1927. Numéro spécial.

Tradition et Cubisme. Vers une conscience plastique. Articles et Conférences 1912-1924, Paris, la Cible, Povolozky, 1927. Publication de 15 articles de provenances diverses.

Peinture et Perspective descriptive, Sablons, Moly-Sabata, 1927. Conférence faite à la Fondation Carnegie pour l'Union Intellectuelle française, à Paris, 22 mars, 1927.

Kubismus, Bauhausbücher 13, Munich, Albert Langen Verlag, 1928.

Vie et Mort de l'Occident Chrétien, Sablons, Moly-Sabata, 1930, 1ère publication dans le périodique, *Cahiers de l'Étoile*, 1928, 1929.

Life and Death of the Christian West, Londres, Dennis Dobson Ltd., 1947. Préface de H. J. Massingham ; traduit par Aristide Messinési.

Vers une Conscience plastique: La Forme et l'Histoire, Paris, Povolozky, 1932.

Art et Religion, Sablons, Moly-Sabata, 1933. Conférence faite à Paris, au Foyer de l'Association des Étudiants chrétiens, 21 mars 1931 et à Dresde, à la Galerie Neue Kunst Fides, 13 avril 1932.

Art et Production, Sablons, Moly-Sabata, 1933. Conférence faite à Varsovie, à l'ambassade de France pour l'Union Intellectuelle polonaise, 24 avril 1932.

Art et Science, Sablons, Moly-Sabata, 1933. 2ème édition, Aix 1961. Conférence faite à Lodz, Pologne, 28 avril 1932, et à Stuttgart, 6 mai 1932.

Homocentrisme ; Le retour de l'Homme chrétien ; Le Rythme dans les Arts plastiques, Sablons, Moly-Sabata, 1937.

Souvenirs, le Cubisme 1908-1914, Lyon, Cahiers Albert Gleizes, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957. Fragments d'un plus important manuscrit.

MANUSCRITS INÉDITS D'ALBERT GLEIZES

Contorsions, 1916. Manuscrit d'une nouvelle, impressions de New York et Montréal, écrites sur le bateau en route vers l'Espagne.

L'Art à travers l'Évolution Générale (En attendant la Victoire), New York, 1917.

La Tortue emballée (Poèmes) 1915-1918. Poèmes, New York, Barcelone, Les Bermudes.

Le Cavalier du Dimanche (Cinéma-Proses), 1915-1918. New York, Barcelone, Les Bermudes.

Souvenirs. Récit de 1915 sur son arrivée à New York. Passage non daté.

Souvenirs (Puissance du Cubisme), février 1944. Une trentaine de pages seulement.

Robert Delaunay, 1933. Revu en 1937 et 1945. Annoncé par la publication d'*Abstraction-Création*. Manuscrit complet d'une étude critique.

OUVRAGES ILLUSTRÉS PAR GLEIZES

ALLARD, ROGER. *Le Bocage Amoureux ou le divertissement des amants citadins et champêtres*, Paris, "œuvres et jours" Figuière, 1911. Illustré avec des gravures sur bois par Gleizes, de 1910.

Suite des Bois d'Albert Gleizes pour Au Pays du Mufle, Paris, Edouard-Joseph, 1920.

TAILHADE, LAURENT. *Au Pays du Mufle*, Paris, Edouard-Joseph, 1920. 11 gravures sur bois d'Albert Gleizes, de 1919.

MERCEREAU, ALEXANDRE. *La Conque Miraculeuse*, Paris, Povolozky, 1922. 28 compositions d'Albert Gleizes, datées de 1910. Gravures de P. A. GALLIEN.

PASCAL, BLAISE. *Pensées sur l'Homme et Dieu*, Casablanca, Éditions de la Cigogne, 1950. Choix et classement de Geneviève Lewis. 57 gravures sur cuivre par Albert Gleizes.

ARTICLES SUR GLEIZES ET SOURCES DOCUMENTAIRES S'Y RAPPORTANT

REISER, "Salon National des Beaux-Arts, 1902", *Nouvelle Revue Moderne*, Paris, juin, 1902.

"Salon d'Automne, 1903", *Alliance Républicaine*, 13 octobre 1903. Revue non signée.

RAYNAL. "Salon d'Automne, 1904", *La Vie*, Paris, octobre 1904.

LESIGNE, ERNEST. "Fraternité Laïque, La Société Ernest-Renan", *Radical*, 16 décembre 1905.

"L'Association Ernest Renan, Fraternité Laïque", *Avenir Mutualité*, Bordeaux, samedi 23 décembre 1905. Édouard Petit, Hall du théâtre Pigalle, à Montmartre.

GUILLEMOT, "Société Nationale des Beaux-Arts", *L'Art et les Artistes*, Paris, juin 1906.

MERCEREAU, ALEXANDRE. "Une Cité d'Art en France", *Toison d'Or* Moscou, no. 10, 1906.

D'AURAY. "Images et Mirages", *Europe Politique*, Paris, janvier 1908. Critique des poèmes de Vildrac.

KAHN, GUSTAVE. "Préface pour *La Terrestre Tragédie* par Henri Martin" (Barzun), *L'Art Social*, Paris, 2ème année, 3éme série, février 1907, p. 1.

AMAUDRU, NOËL. "Voyages en Icarie–Les Poètes du Socialisme, du rêve à la Réalité, L'Abbaye de Créteil", *XIXème siècle*, Paris, 23 novembre 1907.

NORMANDY, GEORGES. "Les Peintres de Créteil", *Petite République*, Paris, 24 janvier 1908. Critique.

CAUBERT, ERNEST. "L'Exposition de l'Abbaye", *L'Intransigeant*, Paris, 28 janvier 1908.

MOINE, LÉON. "Les Peintres de l'Abbaye", *Critique Indépendante*, Paris, 13 février 1908.

"Exposition de l'Art Français", (organisée par Alexandre Mercereau). *Toison d'Or*, Moscou, no. 7–9, 1908, p. 15. Article non signé.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. "Salon des Indépendants", *L'Intransigeant*, Paris, 22 mars 1910.

METZINGER, JEAN. "Note sur la Peinture", *Pan*, 3ème année, no. 10, octobre-novembre 1910, pp. 649–652.

ALLARD, ROGER. "Au Salon d'Automne de Paris", *L'Art Libre*, Lyon, novembre 1910, pp. 441–443.

MOUREY, GABRIEL. "XXVIIème Salon des Indépendants", *Le Journal*, Paris, 20 avril 1911.

FORT, PAUL. "Le Clair de Lune et mon Âme", *Vers et Prose*, Paris, no. 25, avril–juin 1911, p. 94. Poème dédicacé à Albert Gleizes.

SALMON, ANDRÉ. "Salon des Indépendants", *Paris Journal*, Paris, 21 avril 1911.

ALLARD, ROGER. "Sur quelques peintres", *Les Marches du Sud-Ouest*, no. 2, juin 1911.

PUY, MICHEL. "Les Indépendants", *Les Marges*, Paris, juillet 1911.

METZINGER, JEAN. "Cubisme et Tradition", *Paris Journal*, Paris, 16 août 1911, 15 septembre 1911. Divisé en deux articles.

MERCEREAU, ALEXANDRE. "Exposition de l'Art Contemporain, rue Tronchet", *Vers et Prose*, Paris, no. 27, octobre–décembre 1911, p. 139.

NAYRAL, JACQUES, et MERCEREAU, ALEXANDRE. "Les Artistes de Passy", *Paris-Journal*, Paris, 17–30 octobre 1911.

ARNYVELDE, ANDRÉ. *Gil Blas*, Paris, Fall, 1911. Interview avec Albert Gleizes (interview avec deux journalistes). Réédité par Cabanne, *L'Épopée du Cubisme*, Paris, 1963, pp. 158–161.

GRANIE, J. "Au Salon d'Automne", *Revue d'Europe et d'Amérique*, Paris, 15 novembre 1911.

METZINGER, JEAN. "Alexandre Mercereau", *Vers et Prose*, Paris, no. 27, octobre–décembre 1911, pp. 122 et suivantes.

ALLARD, ROGER. "Le Salon des Indépendants, 1912", *La Revue de France et des Pays Français*, mars 1912. Imprimé aussi dans *Côte*, 19–20 mars 1912.

MOUSSEY, C. "Le Salon des Indépendants, 1912", *Journal*, Paris, 22 mars 1912.

TABARANT, ADOLPHE. "Les Indépendants", *Section*, Paris, 19 mars 1912.

KAHN, OLIVIER. "La Section d'Or", *Mercure de France*, Paris, vol. 100, novembre–décembre 1912, pp. 181–182.

RIVIERE, JACQUES, "Cubisme", *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1er mars 1912.

SALMON, ANDRÉ. Gil Blas, 22 juin 1912. Annonce l'exposition de *la Section d'Or*.

WERTH, LÉON. "Le Cubisme et le Salon d'Automne", *La Grande Revue*, Paris, vol. 5, 25 octobre 1912, pp. 833–836.

LE FAUCONNIER, HENRI. "La Sensibilité moderne et le Tableau", *Moderne Kunst Kring*, Musée Municipal Suasso, Amsterdam, 6 octobre – 7 novembre 1912, pp. 17–27. Réédité dans *le Fauconnier*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 7 mars–13 avril 1959. Texte complémentaire de Conrad Kickert.

HOURCADE, OLIVIER. "Salon d'Automne", *Paris-Journal*, Paris, 8 octobre 1912. Critique.

HOURCADE, OLIVIER. "Section d'Or", *Paris-Journal*, Paris, 15 octobre 1912. Critique.

Chambre des Députés, Paris, 3 décembre 1912. Débats entre Marcel Sembat et Jules Louis Breton.

RAYNAL, MAURICE, "Essai de Définition de la Peinture Cubiste", *Bulletin de la Section d'Or*, Paris, 9 octobre 1912.

ALLARD, ROGER. "Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei", *Der Blaue Reiter*, Munich, Piper, 1912, pp. 35–41. 2ème édition. 1914.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. "Salon des Indépendants, 1912", *Le Petit Bleu*, 20 mars, 1912.

ARCOS, RENÉ. "La Perception Originale et la Peinture", *Les Bandeaux d'Or*, no. 21, juillet–août 1912, pp. 402–406.

HOURCADE, OLIVIER. "Le Mouvement Pictural : Vers une École Française de Peinture", *Paris-Journal*, Paris, juin 1912. Et dans *Revue de France et des Pays Français*, juin 1912, pp. 254–258.

FAUXELLES, LOUIS, "Section d'Or et Salle XI, Salon d'Automne", *Gil Blas*, Paris, 14 octobre 1912.

ROSENTHAL, LÉON. "Salon des Indépendants, les Salons de 1912", *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, mai 1912 ; juin 1912 ; juillet 1912.

NAYRAL, JACQUES. Préface de l'*Exposicio d'Art Cubista*, Galerie J. Dalmau, Barcelone, avril 1912.

E. A. "Cubisme in de Fransche Schilderkunst", *Iskusstvo*, Moscou, 1912. Texte et titre en russe.

"Les Indépendants", Le Monde Illustré, Paris, no. 2879, 30 mars 1912, pp. 202–203. Non signé.

"A travers les Expositions, les Indépendants 1912", *Art Décoratif*, Paris, 5 mai 1912.

NAYRAL, JACQUES, ed. *Le Figuier, (Bulletin officiel des publications Eugène Figuière)*, Paris, no. 1, octobre 1912. Annonces *Du Cubisme*.

GRANIE, J. "Du Cubisme", *Le Figuier, (Bulletin officiel des publications Eugène Figuière)*, Paris, no. 3–4, décembre 1912–janvier 1913, p. 29.

MERCEREAU, ALEXANDRE. "L'Esprit du Salon d'Automne", *Montjoie*, Paris, no. 11–12, novembre–décembre 1913, pp. 9–10.

ALLARD, ROGER. "Le Salon d'Automne", *Les Écrits Français*, avant-premier numéro, 14 novembre 1913, pp. 1–14.

APOLLINAIRE, GUILLAUME, "Die moderne Malerei", *Der Sturm*, Berlin, vol. 3, no. 148–149, février 1913, p. 272.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. "Le Salon des Indépendants, 1913", *Montjoie*, Paris, vol. 1, no. 3–4, numéros spéciaux, 18 et 29 mars 1913.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. "Salle 48, Indépendants, 1913", *L'Intransigeant*, Paris, mars, 1913.

LA FRESNAYE, ROGER DE. "De l'imitation de la Peinture et Sculpture", *La Grande Revue*, 25 juillet 1913.

HAUSENSTEIN. "Vom Kubismus", *Der Sturm*, Berlin, vol. 4, no. 170–171, juillet 1913, pp. 67–70.

FORT, PAUL. "Le Dit du Braconnier", *Vers et Prose*, Paris, no. 33, avril–juin 1913. Poème dédicacé à Albert Gleizes.

BOCCIONI, UMBERTO. "Il dinamismo futurista e la pittura francese", *Lacerba*, vol. 1, no. 15, 1er août 1913, p. 170.

SALMON, ANDRÉ. "Le Salon d'Automne, 1913", *Montjoie*, Paris, nos. 11–12, novembre–décembre 1913.

SALMON, ANDRÉ. "XXXème Salon des Indépendants", *Montjoie*, Paris, vol. 2, no. 3, mars 1914, pp. 24–27.

ALLARD, ROGER. "Les Arts Plastiques", *Les Écrits Français*, Paris, 5 avril 1914.

THOLBA, PAUL ANTOINE. "Albert Gleizes", *Montparnasse*, Paris, 20 juillet 1914, p. 20.

WROMANT, MARC. "La Peinture Simultaniste", *Comoedia*. 2 juin 1914.

SEVERINI, GINO. "Symbolisme plastique et Symbolisme littéraire", *Mercure de France*, Paris, vol. 113, no. 423, 1er février 1916, pp. 466–476.

GOTH, MAX. "Odeurs de Partout", *391*, Barcelone, no. 1, 25 janvier 1917.

DAUBLER, THÉODORE. "Die Sammlung Bienert-Dresden", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 3, no. 6, 1919, pp. 161–67.

GEORGE, WALDEMAR. "La Vie des Arts–Albert Gleizes", *La Forge*, Paris, no. 21, novembre 1919. pp. 223–228.

GOLL, IVAN. "Über Kubismus", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 4, no. 7. 1920, p. 221.

STEINITZ, ERNST. "Neue Kunst aus hannoverschem Privatbesitz", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 4, 1920, p. 74.

W. L. "Notizen", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 4, no. 6, 1920, p. 190.

THERIVE, ANDRÉ. "Le Salon Carré des Indépendants", *Action*, Paris, no. 2, mars 1920.

"André Salmon über der pariser Herbstsalon", *Der Ararat*, Munich, vol. 1, no. 5–6, mars 1920. Commentaire non signé relatif à l'article d'André Salmon sur le *Salon d'Automne*.

"Der Salon der Unabhängigen von einem Amateur", *Der Ararat*, Munich, vol. 1, no. 7, avril 1920. Compte-rendu non signé.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. "Über die Anfänge des Kubismus", *Der Ararat*, Munich, vol. 1, no. 8, juillet 1920.

HUEBNER, F. M. "Vom Kubismus und dem Weg zu seinem Verständnis", *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Leipzig, 55ème année, nouvelle série, vol. 31, no. 45, 6 août 1920, pp. 868–869. Compte-rendu du livre de Gleizes.

"Opinions sur le Cubisme", *Sélection*, Bruxelles, série 1, no. 2, 15 septembre 1920, pp. 6, 8. Sont cités de nombreux paragraphes du livre de Gleizes "*Du Cubisme et les moyens de le comprendre*," Paris, 1920.

ROSENBERG, LÉONCE. "Un aperçu historique du Cubisme", *Sélection*, Bruxelles, série 1, no. 2, 15 septembre 1920.

FELS, FLORENT. "La Peinture au Salon d'Automne", *Action*, Paris, no. 5, octobre 1920.

VAUVRECY. "Le Salon d'Automne", *l'Esprit Nouveau*, Paris, no. 2, novembre 1920.

FELS, FLORENT. "Pariser Kunstchronik", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 4, no. 10, 1920.

TZARA, TRISTAN. "Interview de Jean Metzinger sur le Cubisme (à propos d'Albert)", *391*, Barcelone, no. 14, novembre 1920.

BASLER, ADOLPHE. "Französiche Kunstliteratur", *Cicerone*, Leipzig, vol. 12, no. 24, décembre 1920, p. 900.

PICARD, JEAN. "Der Pariser Herbstsalon", *Der Ararat*, Munich, vol. 2, no. 1, janvier 1921.

SCHNEEBERGER, A. "Fauves, Cubistes et Post-Cubistes", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, série 2, no. 3, janvier 1921, pp. 361–363.

VAUVRECY. "Le Salon d'Automne", *L'Esprit Nouveau*, Paris, no. 5, février 1921.

GEORGE, WALDEMAR. "Albert Gleizes", *La vie des Lettres et des Arts*, série 2, no. 3, 1921. pp. 353–355.

RIDDER, ANDRÉ DE. "Notes sur la Peinture française nouvelle", *Sélection*, Bruxelles, série 1, no. 8, 15 mars 1921.

HECKE, P. G. VAN. "Interview dans le Miroir", *Sélection*, Bruxelles, série 1, no. 8, 15 mars 1921. Sur le cubisme.

GEORGE, WALDEMAR. Article sur l'exposition de Gleizes à La Cible, *l'Esprit Nouveau*, Paris, no. 8, mai 1921, pp. 903–904.

GEORGE, WALDEMAR. "Une Exposition de Groupe" à la Galerie de l'Effort Moderne, *L'Esprit Nouveau*, Paris, no. 9, juin 1921.

POISSON, J. "Gleizes", *Revue de l'Époque*, Paris, juin 1921, pp. 1039–1041.

RAYNAL, MAURICE. "Revue de l'Année : peinture et sculpture", *l'Esprit Nouveau*, Paris, nos 11–12, juillet–août 1921.

GEORGE, WALDEMAR. "Ein Brief. Über die Kunstlerische Situation in Frankreich", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 6, no. 1, 1922, pp. 1–7.

WESTHEIM, PAUL. "Kunst in Frankreich : L'Esprit", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 6, no. 1, 1922, pp. 8–25.

LHOTE, ANDRÉ. "D'un Cubisme sensible", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, no. 15, 1922, p. 1–6.

MARINETTI, F. T. "Cubisme Sensible ou Dynamisme Plastique", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, no. 16, 1922, pp. 7–9. Compte-rendu du livre de Lhote.

SALMONY, ALFRED. "Düsseldorf", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 6, no. 8, 1922, p. 353–56. Compte-rendu d'exposition, été 1922.

(Compte-rendu de l'exposition Gleizes à la Belmaison Gallery), *New York Herald*, 25 mars 1923. Non signé.

BASLER, ADOLPHE. "Pariser Chronik", *Der Cicerone*, Leipzig, vol. 15, no. 18, 1923. Compte-rendu du *Salon des Tuileries*.

OZENFANT et JEANNERET. "Le Cubisme", *L'Esprit Nouveau*, Paris, no. 21, 1923. Chapitre 5 de *la Peinture Moderne*, Paris, 1924.

OZENFANT et JEANNERET. "Le Cubisme : Deuxième époque", 1912–1918. *L'Esprit Nouveau*, Paris, no. 24, 1924, p. 2676. Illustration : portrait d'un Médecin Militaire.

RAYNAL, MAURICE. "Quelques Intentions du Cubisme", *Bulletin de l'Effort Moderne*, no. 1, 2, 3, janvier–mars 1924.

GEORGE, WALDEMAR. "La Section d'Or", *Paris-Journal*, Paris, 16 janvier 1925.

LECLERE, TRISTAN. "Cubisme", *Larousse Mensuel*, Paris, no. 217, mars 1925, pp. 723–724.

SZIHYA, EMIL. "Paris am Anfang der neuen Kunst", *Das Kunstblatt*, Berlin, vol. 9, no. 4, 1925, pp. 115–117.

LA PERRINE, ANDRÉ DE. "Modernisme dans la litérature", *La Vie des Lettres et des Arts*, Paris, série 2, no. 20, mai 1925, pp. 65–98.

Ray, Londres, no. 2, 1927, p. 9. Illustrations.

"Tradition et Cubisme", *Le Rouge et le Noir*", Paris, no. 8, mars 1924, pp. 1193–1195. Article sur le livre de Gleizes, probablement par Roger Brielle.

G. D. (Georges Duthuit). (Article sur *du Cubisme* par Gleizes), *Cahiers d'Art*, Paris, 4ème année, no. 2–3, mars–avril 1929, p. 16.

TERIADE, E. "Documentaire sur la Jeune Peinture. L'avènement classique du Cubisme", *Cahiers d'Art*, Paris, 4ème année, no. 10, décembre 1929, pp. 448 et suivantes ; *Cahiers d'Art*, Paris, 5ème année, no. 1, janvier 1930, pp. 17 et suivantes.

"Notices sur les Peintres Exposants", *Montparnasse*, Paris, vol. 16, no. 58, janvier 1930. Article anonyme sur une exposition d'art moderne organisée par *Montparnasse* dans les plus grandes villes du Brésil : Pernambouc, Rio-de-Janeiro et Sao Paulo.

BAZIN, GERMAIN. "Œuvres Cubistes, Surréalistes et Abstraites", *L'Amour de l'Art*, Paris, no. 6, juin 1932, p. 217.

LHOTE, ANDRÉ. "Naissance du Cubisme", *L'Amour de l'Art*, Paris, janvier 1933, pp. 215–218. *Histoire de l'Art Contemporain*, Chapitre 8.

COGNIAT, RAYMOND. "Le Cubisme Méthodique, Léger et l'Effort Moderne", *L'Amour de l'Art*, Paris, janvier 1933, pp. 234–36. *Histoire de l'Art Contemporain*, chapitre 8.

Pologne Littéraire, Lodz, Pologne, 15 mai–15 juin 1933, p. 3. Illustré par Gleizes.

DANIEL, M. J. "Albert Gleizes et les Architectes", *Sud Magazine*, Marseille, vol. 7, no. 117, 15 juillet 1934, p. 18. Compte-rendu d'une conférence de Gleizes pour le groupe *Abstraction-Création*.

FURTH, DIANA H. "Cubisme et Création", *Cahiers Américains*, Paris, New York, no. 6, Hiver 1934, pp. 246–252.

REBAY, HILLA. "A Definition of Non-Objective Painting", *Design*, Columbus, Ohio, vol. 38, no. 2, pp. 14 et suivantes.

SHAPLEY, JOHN (Compte-rendu sur l'Homocentrisme d'Albert Gleizes), *Art Bulletin*, New York, vol. 19, no. 4, décembre 1937, p. 606 et suivantes.

PULBY, PIERRE. "Homocentrisme ou le Retour de l'homme chrétien", *Études Traditionnelles*, Paris, vol. 43, no. 218, février 1938, pp. 63–68. Compte-rendu sur le livre de Gleizes.

DEFRIES, AMELIA. "Catholic Religious Art", *Catholic Herald*, Londres, février 1938, Lettre.

CHEVALIER, JEAN. "Position humaine d'Albert Gleizes", *Anthologie*, Liège, no. 5, mai–juin 1938.

GAUTHIER, M. "Moly-Sabata", *Art et décoration*, Paris, no. 67, septembre 1938, pp. 293–300.

CHEVALIER, JEAN. "Le Cubisme, Conscience Nouvelle", *Bulletin Trimestriel de l'Association Amicale des Anciens Élèves de l'École Pratique de Commerce et d'Industrie de Vienne*, Vienne, vol. 19, no. 76, juillet 1939 ; *Journal de Vienne et de l'Isère*, 9 mai 1939. Compte-rendu d'une conférence faite le 2 mai 1939 à l'École Pratique de Commerce et d'Industrie de Vienne.

CHEVALIER, JEAN. "Le dénouement traditionnel du Cubisme, 1" *Confluences*, Lyon, no. 7, janvier 1942, pp. 35–43.

CHEVALIER, JEAN. "Le dénouement traditionnel du Cubisme, 2", *Confluences*, Lyon, no. 8, février 1942, pp. 182–194.

BOISSY, GABRIEL. "Wlaminck entre Gleizes et Picasso", *Le Journal*, Lyon, 30 juin 1942.

LA TORRE, GUILLERMO DE. "Recapitulación del Cubismo", *Cuadernos Americanos*, Mexico, vol. 4, no. 2, mars–avril 1945, pp. 216–237.

BASLER, ADOLPHE. "A la Source de l'Art Moderne", *Confluences*, Lyon, 1945, pp. 55–58. Gaston Diehl, ed.

LABASTIE, ALBERT. "Albert Gleizes", *Arts de France*, Paris, no. 9, 1946, pp. 77–85.

SURCHAMP, DOM ANGELICO. "L'itinéraire pictural et spirituel d'Albert Gleizes", *Témoignages*, Cahiers de la Pierre-qui-vire, no. 12, mars 1947, pp. 62–78. Réédité dans le catalogue d'exposition de Lyon, 1947.

SURCHAMP, DOM ANGELICO. "L'Enseignement d'Albert Gleizes", *Témoignages*, Cahiers de la Pierre-qui-vire, no. 14, octobre 1947, pp. 390–405. Réédité dans le catalogue d'exposition de Lyon, 1947.

DORIVAL, BERNARD. "Deux Sculpteurs et deux Peintres", *Nouvelles Littéraires*, Paris, 22 mai 1947. Article sur une exposition à la Galerie des Garets, 1947.

C. V. "Albert Gleizes", *Emporium*, Bergame, vol. 107, no. 639, mars 1948, p. 132. Article sur l'exposition du Lycée Ampère.

READ, HERBERT. "Constructivism : the art of Naum Gabo and Antoine Pevsner", *Gabo and Pevsner* par Ruth Olson et Abraham Chanin, New York, Museum of Modern Art, 1948. Introduction de Read.

JUDKINS, WINTHROP. "Toward a Reinterpretation of Cubism", *Art Bulletin*, New York, vol. 30, no. 4, décembre 1948, pp. 270–278.

PRESTON, STUART. *New York Times*, New York, 16 octobre 1949. Compte-rendu de l'exposition Gleizes à la Passedoit Gallery.

C. B. *New York Herald Tribune*, New York, 16 octobre 1949. Compte-rendu de l'exposition Gleizes à la Passedoit Gallery.

GRAY, CLEVE. "Albert Gleizes", *Magazine of Art*, New York, vol. 43, no. 6, octobre 1950, pp. 207–210.

SURCHAMP, DOM ANGELICO. "Sur les Pensées de Pascal illustrées par Albert Gleizes", *Témoignages*, Cahiers de la Pierre-qui-vire, no. 29, 1950 (?), pp. 202–208.

POUYAUD, ROBERT. "Le Message d'Albert Gleizes", *Atelier de la Rose*", Lyon, no. 2, janvier 1951, pp. 85–88.

CHEVALIER, JEAN. "Affirmer la Vie", *Atelier de la Rose*, Lyon, no. 2, janvier 1951, pp. 89–92.

SURCHAMP, DOM ANGELICO. "Présence d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, Saint-Léger-Vauban, nos 6–7, janvier 1952.

CASSOU, JEAN. (Préface à Présence d'Albert Gleizes), *Zodiaque*, Saint-Léger-Vauban, nos 6–7, janvier 1952.

DEGAND, LÉON. "L'Œuvre du XXème Siècle", *Art d'Aujourd'hui*, Paris, Série 3, no. 5, juin 1952, p. 24. Compte-rendu de l'exposition organisée par James Johnson Sweeney au Musée National d'Art Moderne, Paris.

"Une Fresque de Gleizes, réalisée en équipe à Chantilly, "Les Fontaines", *Atelier de la Rose*, Lyon, no. 9, mars 1953.

ROMEFORT (Le Père de). "Du Cubisme à la Peinture Traditionnelle, L'Œuvre d'Albert Gleizes", *Centre Interprofessionnel de Théologie Appliquée (C.I.T.A.)*, Paris, 6 mars 1953.

DEGAND, LÉON. "Cubisme", *Art d'Aujourd'hui*, Paris, série 4, nos 3–4, mai–juin, 1953, pp. 14, 20, 21, 23, 30. Numéro spécial.

METZINGER, JEAN. "Le Cubisme apporta à Gleizes le moyen d'écrire l'espace", *Arts*, Paris, no. 418, 3–9 juillet 1953, p. 7.

HOWE, R. W. "Albert Gleizes", *Apollo*, Londres, vol. 58, août 1953, p. 44. Article nécronologique.

GAUTHIER, MAXIMILLIEN. "Albert Gleizes", *Larousse Mensuel*, Paris, no. 469, septembre 1953, pp. 327–328. Article nécrologique.

"Sens de l'Art Moderne", *Zodiaque*, Saint-Léger-Vauban, vol. 1, nos 18–19, janvier 1954, pp. 18–29. Interview avec Albert Gleizes.

CHEVALIER, JEAN. "Cubisme et Technique Religieuse : L'Œuvre et la Pensée d'Albert Gleizes", *L'Art d'Église*, Bruges, Abbaye de St André, no. 3, 1954, pp. 287–290.

DEROUDILLE, RENÉ. "Albert Gleizes et les destinées du Cubisme", *i 4 Soli*, Turin, vol. 2, no. 2, mars–avril 1955, pp. 6–7.

ROCHE, JULIETTE (GLEIZES). "Albert Gleizes", *Zodiaque*, La belle journée est passée, Saint-Léger-Vauban, no. 25, avril 1955, pp. 24–28.

GREENWOOD, THOMAS. "L'Esthétique religieuse du peintre Gleizes", *Zodiaque*, La belle journée est passée, Saint-Léger-Vauban, no. 25, avril 1955, pp. 56–58.

SURCHAMP, DOM ANGELICO. "Lucidité d'Albert Gleizes", *Zodiaque*, La belle journée est passée, Saint-Léger-Vauban, no. 25, avril 1955.

CHEVALIER, JEAN. "Le Problème du Critère : Structures objectives", *L'Atelier de la Rose*, Lyon, no. 18, mai 1955, pp. 273–288.

"Moly-Sabata", *Atelier de la Rose*, Lyon, 1955. Préface de René Deroudille, articles de Robert Pouyaud, César Geoffray et autres.

Burlington Magazine, Londres, vol. 98, no. 644, novembre 1956, p. 420. Compte-rendu de l'exposition Gleizes à la Marlborough Gallery.

DEROUDILLE, RENÉ. "Albert Gleizes au Musée de Lyon", *Bulletin des Musées de Lyon*, Lyon, no. 1, 1956, pp. 1–11.

SCHOENER, ALLON, T. "Gleizes", *Cincinnati Art Museum Bulletin*, mars 1956, pp. 18–22.

SYLVESTER, DAVID. "London weighs Pioneer Cubist", *The New York Times*, 28 octobre 1956.

CHEVALIER, JEAN, "Exposition Albert Gleizes à Londres", *Cahiers Albert Gleizes, 1*, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, Lyon, 1957, pp. 33–37.

CALVESI, MAURIZIO. "Il Futurismo di Boccioni, Formazione e Tempi", *Arte Antica et Moderna*, Bologne, no. 2, avril–juin 1958, pp. 149–169. Débat sur la possibilité de l'influence de Gleizes.

SCHNEIDER, PIERRE. *Art News*, New York, vol. 57, no. 6, octobre 1958, p. 54. Compte-rendu de l'exposition Gleizes à la Galerie Simone Heller, Paris.

BLANC, LUCIEN. "Albert Gleizes", *Vision sur les Arts*, Montpellier, no. 10, 1960, pp. 30–34.

DELEHANT, J. "Les débuts de l'art abstrait : Gleizes et Kupka", *Jaarboek, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten*, (1954–60), Anvers, 1960, pp. 109–116.

REIDEMEISTER, LEOPOLD. "Zum Geleit", *Der Sturm, Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde, Berlin, 1912–1932*, Berlin, Nationalgalerie, septembre 1961.

ROBBINS, DANIEL. "From Cubism to Abstract Art. The Evolution of the Work of Gleizes and Delaunay", *Baltimore Museum of Art News*, Baltimore, vol. 25, no. 3, printemps 1962, pp. 9–21.

REVERDY, PIERRE. "Sur le Cubisme", *Nord-Sud*, no. 1, 15 mars 1917, pp. 5–7. Réédité dans *Entretiens*, Paris, no. 20, 1962.

GOLDING, JOHN. "Guillaume Apollinaire and the Art of the Twentieth Century", *Baltimore Museum of Art News*, Baltimore, vol. 26, no. 4, été, automne 1963, pp. 2–31.

ROBBINS, DANIEL. "From Symbolism to Cubism : The Abbaye de Créteil", *Art Journal*, New York, vol. 23, no. 2, hiver 1963–64, pp. 111–117.

LIVRES SUR GLEIZES ET SOURCES DOCUMENTAIRES S'Y RAPPORTANT

ADAM, PAUL. *L'Art et la Nation*, Paris, L'Abbaye, groupe fraterne d'artistes, 1907. Imprimé le 25 décembre 1906, volume inaugural de l'Abbaye de Créteil.

ARCOS, RENÉ. *La Tragédie des Espaces*, Paris, L'Abbaye, 1907.

MARTIN HENRI (BARZUN). *La Montagne, poème légendaire*, Paris, Mercure de France, 1908.

MERCEREAU, ALEXANDRE. *La Littérature et les Idées Nouvelles*, Paris, Figuière, 1912.

SALMON, ANDRÉ. *La Jeune Peinture Française*, Paris, 1912.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. *Les Peintres Cubistes : Méditations Esthétiques*, Paris, Figuière, 1913.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. *The Cubist Painters : Aesthetic Meditations*, New York, Wittenborn, Schultz, (The Documents of Modern Art : Directeur, Robert Motherwell), 1949.

BLUMNER, RUDOLF. *Der Maler des Expressionismus*, Der Sturm, Bilderbücher V, Berlin, 1914, pl. 8, pp. 16–17.

EDDY, ARTHUR JÉRÔME. *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago, A. C. Mc Clurg, 1914, Seconde édition, 1919.

FECHTER, PAUL. *Der Expressionismus*, Munich, Piper, 1914, pp. 30–41.

WRIGHT, WILLARD HUNTINGTON. *Modern Painting : Its Tendency and Meaning*, New York and London, John Lane, 1915, pp. 257, 258.

OZENFANT et JEANNERET. *Après le Cubisme*, Paris, 1918.

CURNONSKY et ZAYAS, GEORGE DE. *Caricatures*, Paris, 1919.

DERI, DR MAX. *Le Cubisme et ses Initiateurs*, Leipzig, Die Neue Malerei, 1919.

RAYNAL, MAURICE. *Quelques Intentions du Cubisme*, Paris, L'Effort Moderne, 1919.

WALDEN, HERWARTH. *Die neue Malerei*, Berlin, Der Sturm, 1919.

(KAHNWEILER) DANIEL HENRY. *Der Weg zum Kubismus*, Munich, Delphin-Verlag, 1920.

KUPPERS, PAUL ERICH. *Der Kubismus*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1920.

SALMON, ANDRÉ. L'Art Vivant, Paris, Crès, 1920, pp. 15–16, 133, 142–50 *passim*.

BLUMNER, RUDOLF. *Der Geist des Kubismus und die Künste*, Berlin, Der Sturm, 1921.

GRAUTOFF, OTTO. *Die französische Malerei seit 1914*, Berlin, Mauritius Verlag, 1921.

MERCEREAU, ALEXANDRE. *André Lhote*, Paris, Povolozky (Collection d'Art "La Cible"), 1921.

SEVERINI, GINO. *Du Cubisme au Classicisme*, Paris, Povolozky, 1921.

SALMON, ANDRÉ. *Propos d'Atelier*, Paris, Crès, 1922.

MERCEREAU, ALEXANDRE. *L'Abbaye et le Bolchevisme*, Paris, n.d. (vers 1923).

PACH, WALTER. *Villon*, New York, Société Anonyme, n.d. (vers 1924), p. 11.

OZENFANT et JEANNERET. *La Peinture Moderne*, Paris, Crès, 1924, pp. 89 et suivantes.

PACH, WALTER. *The Masters of Modern Art*, New York, Huebsch, 1924, pp. 109 et suivantes.

WALDEN, HERWARTH. *Einblick in Kunst : Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Berlin, Der Sturm, 1924.

ARP, HANS et LISSITZKY, EL, ed. *Die Kunstismen*, Zürich, Munich, Leipzig, Eugen Rentsch Verlag, 1925.

Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture from the John Quinn Collection, Huntington, New York, 1926. Préface de Forbes Watson.

RAYNAL, MAURICE. *Anthologie de la Peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Éditions Montaigne, 1927, pp. 157–163 ; édition anglaise, New York, Brentano's, 1928, pp. 212–213.

ROMAINS, JULES. *Le Fauconnier : L'Art et la Vie*, Paris, Marcel Seheur, 1927.

GORDON, JAN. *Modern French Painting*, New York, Dodd-Mead, 1929, pp. 145–47. 1ère édition, 1923.

JANNEAU, GUILLAUME. *L'Art Cubiste : Théories et Réalisations, Etude critique*, Paris, Charles Moreau, 1929.

VLAMINCK, MAURICE. *Tournant Dangereux*, Paris, 1929 ; édition anglaise : *Dangerous Corner*, Londres, 1961, p. 78.

EDOUARD-JOSEPH, RENÉ. *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910-30*, Paris, Art & Edition, 1931, vol., 2 pp. 120–25, avec fac-similés et bibliographie.

MIEJSKIE MUSEUM HISTORII I SZTUKI, Lodz, Pologne, *Collection Internationale d'Art Nouveau*, Lodz, 1932.

SARTORIS, ALBERTO. *Elementi dell'Architettura*, Milan, Hoepli, 1932, pp. 21, 22.

GROHMANN, WILL. *Die Sammlung Ida Bienert*, Dresden, Potsdam, Müller & Kiepenheuer, 1933.

ROMAINS, JULES. *La Vie Unanime, Poèmes, 1904–07*, Paris, 1934. 7ème édition.

RAYNAL, MAURICE et COGNIAT, RAYMOND. *Les Créateurs du Cubisme*, Paris, Exposition des "Beaux-Arts", 1935.

BARR, ALFRED H. jr. *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, pp. 82, 92.

GUISAN, GILBERT. *Poésie et Collectivité, 1890–1914 : Le Message Social des Œuvres Poétiques de l'Unanimisme et de l'Abbaye*, Lausanne, Paris, 1938.

TERRASSE, CHARLES. *French Painting in the XX Century*, Londres, Paris, New York, Hyperion, 1939, pp. 20–21.

BONFANTE, EGIDIO et RAVENNA, JUTI. *Arte Cubista con "les Méditations Esthétiques sur la Peinture" di Guillaume Apollinaire*, Venise, Ateneo, 1945.

ADEMA, MARCEL. *Guillaume Apollinaire, Souvenirs et Témoignages*, Paris, 1946.

DORIVAL, BERNARD. *Les Étapes de la Peinture française contemporaine*, vol. 2 : *Le Fauvisme et le Cubisme, 1905–1911* ; vol. 3 : *Depuis le Cubisme, 1911–44*, Paris, Gallimard, 1944. Seconde édition, 1946.

DORIVAL, BERNARD. *Contemporary French Painting*, Edinbourg, Robert Grant for the Society of Scottish Artists, 1946.

FRANCASTEL, PIERRE. *Nouveau Dessin, Nouvelle Peinture*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.

CLOUARD, HENRI. *Histoire de la Littérature Française, du Symbolisme à nos jours*, Paris, 1947. Chapitre V, "Offensive Moderniste, L'Abbaye," pp. 542 et suivantes.

DUHAMEL, GEORGES. *Lumières sur ma Vie*, vol. 3, *Le Temps de la Recherche*, Paris, 1947.

KAHNWEILER, DANIEL-HENRY, *Juan Gris, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1948.

LEMAITRE, GEORGES. *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1947, p. 89.

FOSCA, FRANÇOIS. *La Peinture en France depuis trente ans*, Paris, Milieu du monde, 1948, pp. 103, 109–110.

POUYAUD, ROBERT. *Du Cubisme à la Peinture traditionnelle*, Clamecy, 1948.

First American Le Fauconnier Exhibition, New York, J. B. Neumann. Catalogue de l'exposition, New Art Circle, 18 décembre 1949–15 janvier 1949 ; bibliographie de Hannah B. Muller.

AZCOAGA, ENRIQUE. *El Cubismo*, Barcelone, Ediciones Omega, 1949.

DREIER, KATHERINE S., DUCHAMP, MARCEL et HAMILTON, GEORGE HEARD. *Collection of the Société Anonyme : Museum of Modern Art 1920*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1950. Gleizes par Duchamp, pp. 145–46.

Musée National d'Art Moderne, Paris, Musées Nationaux, 1950. Catalogue-guide par Jean Cassou, Bernard Dorival et Mme Geneviève Homolle.

SEUPHOR, MICHEL. *L'Art Abstrait : Ses Origines, ses premiers maitres*, Paris, Maeght, 1950, p. 146.

BENEZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Librairie Gründ, 1951, vol. 4, p. 305, "Albert Gleizes", par Jacques Busse.

MOTHERWELL, ROBERT, ed. *The Dada Painters and Poets*, New York, (The Documents of Modern Art), Wittenborn, Schultz, 1951. Arthur Cravan on Gleizes, p. 10 : The 2nd Section d'Or and Dada, p. 172 : Barcelona, 1916, p. 262 ; Gleizes : The Dada Case, pp. 298–303.

ROGER-MARX, CLAUDE. *Le Paysage français de Corot à nos jours*, Paris, Plon, 1952, pp. 64–65.

GRAY, CHRISTOPHER. *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1953, pp. 45, 75–90, 96, 115, 125, 137, 154, 161.

Maitres de l'art abstrait, Album 1, Paris, Art d'Aujourd'hui, 1953. Introduction de Léon Degand, pochoirs de Gleizes.

CASSOU, JEAN; JULLIAN, RENÉ, VILLON, METZINGER, SEVERINI. *Albert Gleizes: Hommage*, Lyon, Atelier de la Rose, 1954.

GAFFE, RENÉ. *Introduction à la Peinture française : de Manet à Picasso*, Paris, Editions des artistes, 1954, pp. 209–10, 218, 231.

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. *The Louise and Walter Arensberg Collection : 20th Century Section*, Philadelphia, 1954, pl. 92–94.

WALDEN, NELL et SCHREYER, LOTHAR. *Der Sturm : Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1954.

FRANCASTEL, PIERRE. *Histoire de la Peinture Française*, vol. II, "Du Classicisme au Cubisme", Paris, Elsevier, 1955, pp. 134, 137, 138, 150, 194.

DESCARGUES, PIERRE. *Le Cubisme*, Paris, Somogy, 1956, pp. 5–14.

FOSCA, FRANÇOIS. *Bilan du Cubisme*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1956, pp. 50–51, 69–75.

LAKE, CARLTON et MAILLARD, ROBERT, eds. *Dictionary of Modern Painting*, Paris, Hazan, ed. ; New York, Paris Book Center, 1956, p. 113.

LHOTE, ANDRÉ. *La Peinture Libérée, petite histoire du Cubisme*, Paris, Bernard Grasset, 1956, pp. 127–136.

VINCENT, MADELEINE. *La Peinture des XIXème et XXème siècles, Catalogue du Musée de Lyon*, Lyon, 1956, pp. 313–322.

BUFFET-PICABIA, GABRIELLE. *Aires Abstraites*, Genève, Pierre Cailler, 1957, pp. 17, 37, 57, 153–180 *passim*.

DELAUNAY, ROBERT. *Du Cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N. 1957, pp. 70, 71, 99, 109–112, 113, 114, 136, 214, 219, 222, 225, 226, 240. Édité par Pierre Francastel, Catalogue de Guy Habasque.

DORIVAL, BERNARD, *Les Peintres du Vingtième Siècle*, Paris, Editions Pierre Tisné, 1957, pp. 74–86, 93–96, 100, 101, 118, 119, 129

PETERS, HEINTZ. *Die Bauhaus-Mappen*, Cologne, Christoph Czwiklitzer, 1957, p. 11.

SELZ, PETER. *German Expressionist Painting*, Berkeley and Los Angeles University of California, 1957, pp. 7, 210, 265, 272.

SUPHOR, MICHEL. *Dictionary of Abstract Painting*, New York, Paris Book Center, 1957, pp. 179, 180.

VALLIER, DORA. *Jacques Villon*, Paris, Cahiers d'Art, 1957, p. 69.

BALJEU, JOOST. *Mondrian or Miro*, Amsterdam, de Bruk, 1958, pp. 16–21, longues citations de Gleizes dans les notes.

COURTHION, PIERRE. *Art Indépendant*, Paris, Albin-Michel, 1958, pp. 80–81.

DORIVAL, BERNARD. *Twentieth Century Painters : From Cubism to Abstract Art*, New York, Universe Books ; Paris, Éditions Pierre Tisné 1958, pp. 75–111.

JELLETT, MAINIE. *The Artist's Vision*, Dundalk, Dundalgan Press, 1958. Édité par Eileen Mac Carvill, introduction d'Albert Gleizes.

APOLLONIO, UMBRO. *Fauves and Cubists*, New York, Crown, 1959, pp. 60–70, 76, 79, 82.

THE ART GALLERY OF TORONTO. *Painting and Sculpture*, Toronto, 1959.

DORIVAL, BERNARD. *Le Dessin Français de Signac aux Abstraits*, Paris, Musées Nationaux, 1959.

GOLDING, JOHN. *Cubism : A History and an Analysis 1907–1914*, London, Faber and Faber, 1959. Nombreuses références.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. *A Handbook to the Solomon R. Guggenheim Museum Collection*, New York, 1959, pp. 62–65.

HABASQUE, GUY. *Cubism*, Genève, Skira, 1959.

LEBEL, ROBERT. *Marcel Duchamp*, New York, Grove Press, 1959, pp. 9, 10, 11, 13–27, 39, 43–45, 79, 80. Traduit par George Heard Hamilton.

APOLLINAIRE, GUILLAUME. *Chroniques d'Art (1902–1918)*, Paris, Gallimard, 1960. Édité par L. B. Breunig.

BANHAM, REYNER. *Theory and Design in the First Machine Age*, New York, Praeger, 1960, pp. 205–10, 248.

BARZUN, HENRY MARTIN. *Orpheus : Modern Culture and the 19th Renaissance*, New Rochelle, French Forum, 1960. Réédition d'articles et de conférences précédentes.

HAFTMANN, WERNER. *Painting in the Twentieth Century*, New York, Praeger, 1960. 1ère Édition allemande, 1954–55, Munich, Prestel Verlag ; Édition anglaise revue.

ROSENBLUM, ROBERT. *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, Abrams, 1960.

RUBIN, WILLIAM. *Modern Sacred Art and the Church of Assy*, New York, Columbia University Press, 1960, pp. 19, 29.

HERBERT, EUGENIA W. *The Artist and Social Reform, France and Belgium, 1885–1898*, New Haven, Yale University Press, 1961.

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, *Catalogue-Guide*, Paris, juillet 1961.

TAYLOR, JOSHUA C. *Futurism*, New York, The Museum of Modern Art, 1961.

BERGMAN, PAR. "*Modernolatria et Simultaneita*". *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Bonniers, Sweden, Studia Litterarum Upsaliensia, 2, 1962.

CHEVALIER, JEAN. *Albert Gleizes et le Cubisme*, Bâle, Basilius Press, 1962. Préface de R. Indlekofer.

DORIVAL, BERNARD. *L'École de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Paris, Somogy, 1961, pp. 11, 14, 25, 26, 34, 39, 52, 58, 74, 158, 168, 170, 176, 200, 282, 287, 305.

GRAY, CAMILLA. *The Great Experiment : Russian Art, 1863–1922*, New York, Abrams, 1962.

MAC CARVILL, EILEEN. *Mainie Jellett, 1897–1944. A Retrospective Exhibition of Paintings and Drawings*, Dublin, Municipal Gallery of Modern Art, 26 juillet–7 octobre 1962.

MENNA, FILIBERTO. *Mondrian, Cultura e Poesia*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 27, 30–32, 51, 96.

CABANNE, PIERRE. *L'Épopée du Cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963. Nombreuses références.

SERULLAZ, MAURICE. *Le Cubisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 82–85.

TYLER, PARKER. *Florine Stettheimer : A life in Art*, New York, Farrar, Straus, 1963.

MEYER, FRANZ. *Marc Chagall*, New York, Abrams, 1964, pp. 111–115, 177 et suivantes.

MANUSCRITS NON PUBLIÉS

STALTER, MARCEL-ANDRÉ. *Le Fauconnier et l'Expressionnisme*, Paris, 1961–62. Mémoire principal présenté pour le Diplôme d'Études Supérieures d'Histoire de l'Art, sous la direction de M. André Chastel.

GLEIZES, JULIETTE ROCHE. *Mémoires*, de 1912 à 1953, écrites de 1959 à 1963.

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

MUSEUM AM OSTWALL, DORTMUND